

**ANLATI YAPISI BAĞLAMINDA ZEKİ DEMİRKUBUZ
SİNEMASI: MASUMİYET FİLMİ ÖRNEĞİ**



SERKAN BAYAZİT

**IŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2022**

ANLATI YAPISI BAĞLAMINDA ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI:
MASUMİYET FİLMİ ÖRNEĞİ

SERKAN BAYAZİT

Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans
Programı, 2022

Bu tez, Işık Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne Yüksek Lisans (MA)
derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
NİSAN, 2022

İŞIK ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİNEMA VE TELEVİZYON YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ANLATI YAPISI BAĞLAMINDA ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI:
MASUMİYET FİLMİ ÖRNEĞİ

SERKAN BAYAZİT

ONAYLAYANLAR:

Dr. Öğretim Üyesi Burak Yılmaz	FMV Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)	
Doç. Nalan Büker	FMV Işık Üniversitesi
Doç. Perihan Taş Öz	Kültür Üniversitesi

ONAY TARİHİ: 21/04/2022

IN THE CONTEXT OF NARRATOR STRUCTURE
ZEKI DEMIRKUBUZ CINEMA:
THE EXAMPLE OF THE FILM INNOCENCE

ABSTRACT

It is seen that Turkish cinema entered a transformation and a new style and form developed with the change and evolution experienced in Turkish cinema in the 1990s and later. The poor and mediocre conditions of the pre-1990 period prepared the ground for change and transformation in the 1990s, and this transformation supported the discovery of directors who adopted independent, modern and contemporary narratives. As one of these directors, Zeki Demirkubuz, who has an important place in Contemporary Turkish Cinema, and his cinematic understanding are examined in the light of contemporary narrative and in the context of its narrative structure, the film *Masumiyet (Innocence- 1997)* by literature review. In this scientific study, Zeki Demirkubuz's *Masumiyet (Innocence- 1997)* movie is analyzed in detail in terms of story and discourse, time, space and characters, based on the concept of narrative and its historical movement, narrative theory and narrative structures, basic elements of story and discourse. In addition, similarities and contrasts are determined based on the director's style, style, subjects, themes and characters in his films. In this study, the style and representation of Demirkubuz cinema, which is the reflection of the auteur director approach in Turkish cinema, is explained. Therefore, when the subject is examined in terms of themes and character motifs, it is seen that Demirkubuz has a well-established style in his films. In his films, story time, discourse time and the attitudes and similarities of the characters in this time frame were also determined. Thus, in the context of narrative structure, it has been determined that the director has developed a unique style in his films, and his films contain elements such as a common structure and language. In addition to this, modern life, metropolitan and urban people's stuckness has been explained and conveyed in the context of narrative structure.

Key words: Zeki Demirkubuz Cinema, Narrative Theory and Structures, Turkish Cinema After 1990, Independent Cinema, Contemporary Narrative



ANLATI YAPISI BAĞLAMINDA ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI: MASUMİYET FİLMİ ÖRNEĞİ

ÖZET

1990'lı yıllar ve sonrasında Türk sinemasında yaşanan değişim ve evrim ile birlikte Türk sinemasının bir dönüşüme girdiği, yeni bir üslup ve biçimin geliştiği görülmektedir. 1990 öncesi döneme ait kötü ve vasat koşullar, 1990'lı yılların değişim ve dönüşüm zeminini hazırlamış, bu dönüşüm bağımsız, modern ve çağdaş anlatıyı benimseyen yönetmenlerin keşfine destek sağlamıştır. Bu yönetmenlerden birisi olarak Çağdaş Türk Sineması'nda önemli bir yere sahip olan Zeki Demirkubuz ve onun sinema anlayışı, çağdaş anlatı ışığında ve anlatı yapısı bağlamında *Masumiyet* (1997) filmi literatür taraması yapılarak incelenmektedir. Bu bilimsel çalışmada, anlatı kavramı ve tarihsel devinimini, anlatı kuramı ve anlatı yapıları, öykü ve söylem'e dair temel öğeler baz alınarak Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997) filmi detaylı bir şekilde öykü ve söylem, zaman, mekan ve karakterler bakımından incelenmektedir. Bununla birlikte yönetmenin biçemi, üslubu, filmlerindeki konu, tema ve karakterleri baz alınarak benzerlikler ve zıtlıklar tespit edilmektedir. Bu çalışmada auteur yönetmen yaklaşımının Türk sinemasındaki yansıması olan Demirkubuz sinemasının sergilediği üslup ve temsili anlatılmaktadır. Dolayısıyla konu, tema ve karakter motifleri bakımından incelendiğinde, Demirkubuz'un, filmlerinde oturmuş ve yer edinmiş bir tarzı olduğu da görülmektedir. Filmlerinde öykü zamanı, söylem zamanı ve karakterlerin bu zaman çerçevesindeki tutumları ve benzerlikleri de saptanılmıştır. Böylelikle anlatı yapısı bağlamında, yönetmenin filmlerinde kendine has bir üslup geliştirdiği, filmlerinin ortak bir yapı ve dil gibi unsurlar barındırdığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte modern hayat, metropol ve kent insanın sıkışmışlığı, anlatı yapısı bağlamında anlatılıp aktarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Zeki Demirkubuz Sineması, Anlatı Kuramı ve Yapıları, 1990 Sonrası Türk Sineması, Bağımsız Sinema, Çağdaş Anlatı

TEŞEKKÜR

“Anlatı Yapısı Bağlamında Zeki Demirkubuz Sineması: Masumiyet Filmi Örneği” adlı tez çalışmamın gelişimine katkı sağlayarak yol gösteren tez danışmanım ve değerli Hocam Dr. Öğretim Üyesi Burak Yılmaz’a bana inanıp güvendiği için; değerli tez jürisi hocalarım Doç. Perihan Taş Öz’e ve Doç. Nalan Büker’e; eğitim ve öğretim süresince gelişimime katkı sağlayan değerli tüm hocalarıma; bana inanıp manevi olarak eğitim ve öğretimime imkan sağlayan değerli Müdürüm Kamil Şen’e; bana inanıp, tiyatro ve sinema alanlarındaki eğitim ve öğretimimi manevi olarak her koşulda destekleyen, yol gösteren değerli hocalarım Ali İpin ve M. Gökhan Bulut’a; kendisiyle solo konserinde tanışma imkanı bulduğum ve tüm tez çalışmam süresince dinlediğim, müziğiyle bana ilham veren değerli Gitarist Quique Sinesi’ye; tüm hayatım boyunca beni koruyup kollayan ve her daim manevi desteğini hissettiren sevgili abim Selim Bayazit’e; beni bugünlere getiren, arkamda duran, ilgisini ve sevgisini eksik etmeyen, hayallerimi gerçekleştirebileceğime inanan ve destek veren ve şu an yüreğimde sakladığım rahmetli annem Nihal Bayazit’e ve rahmetli babam Yahya Bayazit’e; hep yanımda olarak beni yüreklendiren, her daim destekleyerek fedakarlıkta bulunan, hayatı birlikte anlamlandırdığım sevgili eşim Elif Bayazit’e teşekkürler...

Serkan BAYAZİT

Üretmenin ve nesillere aktarmanın önemini ve mutluluğunu bana yaşattıran kıymetli oğlum YILDIRIM BAYAZİT'e ve onun nezdinde TÛM ÇOCUKLARA ve de her şeye rağmen içindeki çocuğu öldürmeyerek bir çocuk masumiyetinde yaşamayı başarmaya çalışan TÛM İNSANLARA İTHAFEN...

Serkan BAYAZİT

ÖNSÖZ

Belli bir kurama bağılı olarak bilim ışığında ilerleyen sinema, insana dair önemli bir keşif olarak karşımıza çıkmakta hem bilimsel hem de sanatsal gelişimini sürdürerek biricikliğini korumaktadır. Sinemanın dünyamıza aktardığı kültürel enformasyonu, bilgi ve birikimi, yaratıcılık ve benzeri sanatsal faaliyeti, yelpazesindeki zenginliğinin göstergesidir. Sinemanın devinimi, bilim ışığındaki çağdaş ve aydın düşünceyi barındırmaktadır. Bu ruhun anlaşılması, varlığını sürdürmesi ve aktarılması bir anlatının zenginliği, anlatının mimarisi ile eserleşmesi, dünya görüşü ile tesirleşmesidir. Anlatının insan zihninde bir fantazyaya oluşturmaları, aktarılması yaratıcı bir ögenin ve beğenin konusudur. Anlatının aktarma gücü evrensel bir unsur olarak gelişmektedir. Anlatı, bir dünya ve yaşam kurma gayreti, bir hayal kurma vesilesidir. Kültürel bir yaşamı, insanlığı ve onun değerlerini, biçimlerini oluşturan önemli bir öz kaynaktır ve bir sanat işi olarak estetiğin, duygu ve düşünce ile nemalanmanın önemli bir unsurudur.

Türk sinemasının değişiminde, bağımsız sinema ile ana akım sineması arasında nitelik olarak belirgin bir ayrım ortaya çıkmakta ve bu ayrımın Çağdaş Türk Sineması'nın gelişimine katkıda bulunduğu gözlemlenmektedir. Yönetmenlerin hem niteliksel hem de niceliksel keşifleri, araştırma ve çalışmaları, anlatı teknikleri, hikaye anlatıcılığı sinemanın modernite düşüncesini belirlemiş ve böylece sinemanın incelenip, analiz edilip, okumalar yapılmasında gelişim gözlemlenmiştir. 1990 sonrasına tekabül eden ve Yeni Türk Sineması anlayışıyla kent, taşra, yabancılaşma sorunlarını ele alan ve işleyen Yönetmen Zeki Demirkubuz'un sineması, sanatsal aktarımı, karakterlerine yüklediği anlamların toplumsal kodlar ile bezenmesi ve bu şekilde bozuk düzene yaptığı göndermeler incelenmiştir. Böylelikle bu tez çalışması ile Türk sineması tarihinde önemli bir yere sahip olan Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki anlatı yapısını anlama ve analiz etme konusunda olanak sağlanmıştır. Bu tez çalışması süresi boyunca çeşitli kaynaklardan okumalar ile literatür taraması

yapılmış, anlatı yapısı ve öğeleri çerçevesinde Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet (1997)* filminden örnekler oluşturularak bir bilimsel araştırma gerçekleştirilmiştir.

İstanbul- 2022

Serkan BAYAZİT



İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	i
ABSTRACT	ii
ÖZET.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
İTHAF	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
TABLolar LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
BÖLÜM 1.....	1
1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2.....	6
2. ANLATI KURAMINA TARİHSEL PERSPEKTİFTEN BİR BAKIŞ	6
2.1 Anlatı Kavramı ve Tarihsel Devinimi	6
2.1.1 Anlatı Kavramı.....	6
2.1.2 Antik Yunan’da Anlatı: Aristoteles ve Poetika	8
2.1.3 Roma Döneminde Anlatı: Latin Komedyası Üzerine.....	11
2.1.4 Orta Çağ Karanlığından Rönesans’a Geçiş’te Anlatının Önemi	12
2.1.5 Anlatının Şiirsel Dili	13
2.1.6 Anlatının Yeni Bir Değer Anlayışı	14
2.1.7 Anlatının Çağdaşlık Olgusu.....	15
2.2 Anlatı Kuramı	17
2.2.1 Öykü ve Söylem.....	17
2.2.2 Bir Anlatı Kuramındaki Olaylar ve Zaman	20
2.2.3 Bir Anlatı Kuramındaki Varlıklar ve Uzam.....	21
2.2.4 Karakterler	22
2.3 Anlatı Yapıları	24

2.3.1 Klasik Anlatı Sineması	24
2.3.2 Çağdaş Anlatı Sineması	26
2.3.3 Klasik Anlatı ve Çağdaş Anlatıya Karşılaştırmalı Bir Bakış.....	28
BÖLÜM 3.....	33
3. 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI VE ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASININ ÇAĞDAŞ ANLATI BAĞLAMINDA GELİŞİMİ.....	33
3.1 Bağımsız Sinema	33
3.2 1990 Sonrası Türk Sinemasında Bağımsız Sinema Tartışmaları	35
3.3 Bağımsız Sinema ve Çağdaş Anlatı İlişkisi.....	38
3.4 Anlatı Yapısı Bağlamında Zeki Demirkubuz Sineması.....	40
BÖLÜM 4.....	62
4. ÇAĞDAŞ ANLATI PERSPEKTİFİNDE MASUMİYET FİLMİ ANALİZİ	62
4.1 Öykü ve Olay Örgüsü	62
4.2 Zaman	72
4.3 Mekan	75
4.4 Karakterler	78
BÖLÜM 5.....	87
5. SONUÇ	87
KAYNAKÇA	96

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 2.1 Sinemanın yedi ölümcül günahına karşılık, sinemanın yedi ana erdemi.....	30
--	----



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 Roman Jakobson'un iletişim sürecine ait öğeleri ve klasik şeması	18
Şekil 2.2 Bir anlatı kuramının öğeleri diyagramı.....	18
Şekil 2.3 Bir anlatı kuramının öğeleri diyagramı.....	19



BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Birey ve kişi kavramlarının birbirleri ile olan gelişim serüvenine bakıldığında, insan varoluşu bağlamında etrafındaki olup bitenleri, eylemleri, davranış ve düşünceleri anlama gayreti içerisinde. İnsan belleğinin geniş bir hayal etme, düşünme ve aktarma yeteneğine sahip bir anlatı kabiliyeti vardır. Anlamak ve aktarmadaki ustalığa ve bilgeliğe erişen insan, düşlerini ve düşlerinden doğan ürünlerini kendi kurmacası ve kurgusu ışığında temellendirmekte, dil aracı ile yaratıcı düşüncelerini aktararak anlamlandırmakta, dönüştürmektedir. Bu dönüşüm ile kültürel zenginliğin oluşması, çağdaşlığa erişmesi, toplumları ve o toplumların zenginliğini oluşturmaktadır. Günümüze kadar çağdaşlığa evrilmesindeki süreç, kitle iletişim araçları ve matbaanın gücü ile ilişkilendirilmektedir. İnsan temelli çıkılan bu serüvende anlatının, hikaye kurmanın, gelişim ve değişimin nitelik kazandığı süregelmiştir. Anlatının oluşturduğu sinerji ve olağanüstülük, beğeni dünyasının anlaşılmasını ve çeşitlendirilmesini sağlayarak sanatsal faaliyetleri de biçimlendirmiştir. Bu bağlamda sanat kavramı üzerine de birçok sorgulamalar yapılmaktadır. Sanatın yorumlanması, anlattığı sorunu ve biçimini anlamaya ilişkin insanın çabası, sanatın giderek boyut kazanmasına sebep olmakta, yeni bir anlayış türü, bir üslup ve biçim oluşturmaktadır. Dünyadaki ve toplumlardaki kültürel her değişim sanata, sinemaya yansımakta ve olgusallaşmakta olup, ülkemizde de yaşanan olayların bütünü, bireysel ve toplumsal izleklerinin olduğu görülmekte, aynı zamanda beyaz perdeye de yansımaktadır. Gerçekçiliği sinemasına yansıtan, kurguladığı filmlerin anlatısını incelediğimizde kendi biçimiyle bir anlatı oluşturduğu görülen bağımsız yönetmen Zeki Demirkubuz, çağdaş ve modern anlatı sinemasında izleyiciye, gerçekçi öğelerin oluşumu ile aktif düşünme ve sorgulamaya imkan vermekte; uyumsuzluğu,

kargaşanın çözümünü ve bitişin zararlı bittiğini, açık uçlu anlatım ve kendi biçimi ile filmlerinde benzerlikler ve zıtlıklar bakımından işlemektedir. Demirkubuz'un üslubunda ve filmlerindeki temel konu ve temalarında, kötülüğün insanın içinde olduğu vurgusuyla benzerlikler ve zıtlıklar ortaya koyduğu görülmektedir. "Kötülükle ilgilenmeyi sadece peygamberlerin, ermişlerin, düşünürlerin sırtına yükleyip zahmetsizce yaşam sürmenin de büyük kötülük olduğunu düşünüyorum" (Demirkubuz, 2020a).

Demirkubuz'a göre onun yarattığı karakterler ne iyi ne de kötü olarak nitelendirilmektedir. Çünkü bu iki kavram aynı anda karakterlerin içinde mevcut olup, kendi içlerinde çelişkiler yaşamakta, uyumsuz karakterler oldukları ve sonunda kaderlerine boyun eğdikleri görülmektedir.

İyilik, öyle bir maske ki, bugün bu ülkede her şey bir iyilik adına yapılıyor. Okul kapılarında bekletilen türbanlı kızlar da bir iyilik adına içeri alınmıyor, Kur'an kursunda sureyi ezberlemeyen çocuk da iyilik adına dayak yiyor. Hiçbir polis, kötülük adına işkence yapıyorum, demiyor. İyilik adına işkence yapıyor. Bir sürü adı var iyiliğin (Demirkubuz, 2020a).

Demirkubuz filmlerinde, karakterlerin zayıflıkları, toplumun baskısı, bireyin çöküntüsü ele alınmaktadır. Kentleşmenin doğurduğu dertler, bireyin bunalmışlığı, savrulan insanın çırpınışı, taşralaşması, boş vermişliği ve zayıflığı bizlere sunulmaktadır.

Yönetmenin filmlerinde kendi biçimiyle işlediği konu ve teması; kentin sorunları, karakterlerin uyumsuzluğu ve psikolojik olarak aidiyetsizliği, aşk olarak çaresizliği, paraya sahip olma olgusu altındaki ezikliği olarak görülmektedir. Kentin köhne, karanlık, kapalı atmosferi, kenar mahalle kültürü ve ötekileşme unsuru ile filmlerinde bir bütünlük sağlanmıştır. Böylelikle karakterleri, toplumla uyumlaşma süreci zor olan, toplumsal değerlerden yoksunlaşmış, suç ve vicdan arasında arafta kalmış karakterlerdir. Bir birey üzerinden ailenin ve toplumun yıkılışı, bireyin hırslı yüzünden toplumdan soyutlanması, aşk yüzünden şiddet eğilimleri, çaresizlik yüzünden boyun eğmeleri gibi temalar işlenmektedir. Yönetmen kendi özgün betimlemesiyle ahlaki, kültürel, toplumsal ve politik değerleri izleyiciye sorgulatma ve düşündürme imkanı sağlamaktadır.

Türkiye'de 1990'lı yıllarda sinema alanında yaşanan büyük gelişmeler sonucunda "Yeni Türk Sineması" olarak adlandırılan bir döneme girilmiştir. Bu dönemde, yönetmenlerin sinema anlayışlarında, anlatı yapıları bakımından farklılıkları ön plana çıkmıştır. Klasik ve Çağdaş anlatı yapılarının karşılaştırılarak bu dönemin ele

alınması ve bağımsız yönetmen Zeki Demirkubuz'un, çağdaş ve modern anlatı sineması ile bu dönemdeki yeri ve öneminin ortaya koyulması bakımından bu çalışmanın akademik anlamda alana katkı sağlaması amaçlanmaktadır. Bu alandaki çalışmaların az olması, bu çalışmanın değerini ve önemini ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada, anlatı kavramına yer verildikten sonra anlatı kuramı ve anlatı yapıları açıklanacak, 1990 sonrasında Türkiye'de çağdaş anlatının gelişimi ve bağımsız sinema tartışmalarına değinilerek, çağdaş anlatının temsilcilerinden bağımsız bir yönetmen olan Zeki Demirkubuz'un hayatı ve sinema anlayışı ortaya koyulacak ve yönetmenin filmlerinden *Masumiyet (1997)* filmi çağdaş anlatı perspektifinde analiz edilecektir. *Masumiyet (1997)* filmi karakterler anlamında zengin bir malzeme sunduğu ve çağdaş anlatı sinemasına ve Seymour Chatman'ın öngördüğü anlatıdaki öykü ve söylem öğelerine dair birçok öğeyi barındırdığı için tekil bir örneklem üzerinden gidilecektir.

Bu çalışmada anlatı yapısına göre film çözümlemesi yöntemi kullanılacak olup, yapılacak analizler Seymour Chatman'ın bir anlatı kuramının öğeleri diyagramında öngördüğü; öykü ve söylem, olaylar ve zaman, varlıklar ve uzam, karakterler öğeleri üzerinden gerçekleştirilecektir. Bu doğrultuda analiz edilecek olan *Masumiyet (1997)* filminin seçilme nedeni; çağdaş anlatıda görülen unsurları barındırması, karakterler nezdinde kesişen hayatların birbirleriyle olan ilişkileri ve öyküdeki karakterlerin olay örgüsündeki etkin rolü ile hikayeye zenginlik katarak öykü ve olay örgüsünün ötesinde hüküm sürmeleri, dolayısıyla çağdaş anlatının özelliklerini yansıtması ve yönetmenin kendi üslubunun ön plana çıktığı bir film olmasıdır. *Masumiyet (1997)* filmi anlatı yapısına göre film çözümlemesi yöntemi ile ilişkilendirdiğimizde; Seymour Chatman'ın bir anlatı kuramının öğeleri diyagramında öngördüğü ve anlatıdaki öykü ve söylem öğelerine dair birçok öğeyi barındırmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, anlatı kavramının tarihsel süreçteki yeri kavramsal olarak açıklanmaktadır. İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren süregelen ve günlük yaşantımızın en temel yapı taşı olan anlatı kavramının dönemselsel olarak gösterdiği gelişim ve değişimin beraberinde sinema ile ilişkisine değinilecektir. Antik Yunan'dan başlayarak ele alınacak olan anlatı kavramının, orta çağda Rönesans'a geçiş dönemine ve dahil olduğu birçok sanatsal akım içerisindeki yerine kadar, önem arz etmekte olduğu tarihsel sürecinden bahsedilecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, anlatı yapılarının oluşumuna zemin hazırlayan bilgiler doğrultusunda Chatman'ın anlatı kuramının öğeleri olan; öykü ve söylem,

olaylar ve zaman, varlıklar ve uzam, karakterler açıklanacak, çağdaş anlatı ve klasik anlatı yapıları ele alınarak bu iki anlatı türünün özelliklerine karşılaştırmalı şekilde yer verilecektir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, 1990 sonrası yeni bir döneme girilen Türkiye’de, yaşanan kırılmalar ile çağdaş anlatı yapısının özelliklerini taşıyan bağımsız sinema kavramsal olarak ele alınacak olup bağımsız sinemanın çağdaş anlatı ile ilişkisine değinilecektir. Klasik anlatı perspektifinde Hollywood tipi filmler çeken yönetmenlerin yanı sıra, 1990 yıllarında yaşanan kırılmalar ile birlikte çağdaş anlatı sineması önem kazanmış, düşük bütçelerle, gişe kaygısı gütmeyerek filmler çeken bağımsız yönetmenler sinema anlamında kendi üslup ve biçemlerini geliştirmişlerdir. Bu bağlamda 1990 sonrası Türk sinemasında ortaya çıkan bağımsız sinema tartışmalarından bahsetmek önem kazanmıştır. Türkiye’de bağımsız sinemanın gelişiminin önem kazandığı bu dönemde, bağımsız sinemanın temsilcilerinden yönetmen Zeki Demirkubuz’un bu dönemdeki yeri ve önemine değinilecektir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde ise bağımsız sinemanın temsilcilerinden Zeki Demirkubuz’un hayatı ve sinema anlayışı, yönetmenin sanatı, icraatları ele alınarak yönetmene yakın bir mercekten bakılacak, yönetmenin filmlerindeki kendine has üslubu, biçemi, oluşturduğu özgün sinema dili ve yapısından bahsedilecektir. Bu bağlamda yönetmenin genel olarak filmleri ve filmlerinde kullandığı motifler üzerinde durularak, yönetmenin filmlerinin çağdaş anlatıyla ilişkisi kurulacaktır. Ayrıca Seymour Chatman’ın anlatı kuramı öğeleri perspektifinde genel anlamda yönetmenin filmlerine değinilecek, yönetmenin filmlerindeki olaylar ve zaman, varlıkların uzamsal boyutları, konu, tema, karakterler ile filmlerinin sosyolojik karşılığı üzerinde değerlendirmeler yapılacaktır. Çağdaş anlatının Türk sineması’ndaki yansıması olan Demirkubuz sineması’nın sergilediği üslup ve temsilinin anlatıldığı bu çalışmada, yönetmenin sinema anlayışı ve genel çerçevede filmlerindeki anlatısının geniş kapsamlı ve aynı zamanda anlatı yapısı bağlamında kuramsal bir yapıya oturtularak değerlendirilmesi ve bu şekilde bir değerlendirmenin akademik çalışmalardaki sayısının az olması, bu bölümün önemini arttırmaktadır.

Çalışmanın son bölümü olan beşinci bölümde ise yönetmen Zeki Demirkubuz’un filmlerinden *Masumiyet* (1997) filmi çağdaş anlatı perspektifinde incelenecektir. *Masumiyet* (1997) filmi karakterler anlamında zengin bir malzeme sunduğu ve çağdaş anlatı sinemasına ve Seymour Chatman’ın öngördüğü anlatıdaki öykü ve söylem öğelerine dair birçok öğeyi barındırdığı için tekil bir örneklem

üzerinden gidilecektir. Ayrıca *Masumiyet (1997)* filmi birçok festivalde ödüller kazanmış, başarılı bir film olarak incelemeye değer bulunmaktadır. Bu çalışmada anlatı yapısına göre film çözümlemesi yöntemi kullanılarak, Seymour Chatman'ın bir anlatı kuramının öğeleri diyagramında öngördüğü; öykü ve söylem, olaylar ve zaman, varlıklar ve uzam, karakterler öğeleri üzerinden analizler yapılacaktır. Bu bağlamda, çağdaş anlatı sinemasının özellikleri doğrultusunda *Masumiyet (1997)* filmi, öykü ve olay örgüsü, zaman, mekan, karakterler başlıkları altında analiz edilecektir.



BÖLÜM 2

2. ANLATI KURAMINA TARİHSEL PERSPEKTİFTEN BİR BAKIŞ

2.1 Anlatı Kavramı ve Tarihsel Devinimi

2.1.1 Anlatı Kavramı

Anlatı ve anlatılar; görsel, işitsel ve yazınsal denemelerin, deneyimlerin tezahürü olarak, yapıdaki fonksiyonu, dilin etkileşimi, insanın duyusu ve yetisi ile anlam üretmesine olanak tanımaktadır. Esasen anlatı kavramına bakıldığında; dildeki gerçekliğin ve gerçek yaşamın izleri doğrultusunda saf ve tabii olan anlatımın günlük konuşmanın özünü kapsadığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Anlatı kavramında, konuşma ve onun bileşenlerine önem atfedilmektedir. Sevda Şener’e göre “Konuşmalar salt söz düzeni olarak estetik bir etkinlik yaratmak için değil, gerçekleri açıklamak içindir. Anlam ağırlık kazandıkça sözün görevi bu anlamı kolay, açık ve anlaşılır biçimde iletme olmuştur” (Şener, 2015, s. 205). Bu doğrultuda dilin, konuşmanın ve söylemin, insan ihtiyaç gereksiniminde temellendirildiği görülmektedir. Bir insan sosyal çevresinde konuşma ve anlatı ile etkileşim halinde olmaktadır. Her söylem bir anlatıyı oluşturmakta, bunun sonucunda da belleğimiz ve duyu organlarımızla bir tepki verdiğimiz anlamı çıkmaktadır. Söylemlerimiz, gülmelerimiz, ağlamalarımız, çığlıklarımız ve suskunluklarımız bir anlatıyı temellendirerek reaksiyonlarımızı oluşturmaktadır. Bu durumda işitsel, görsel ve yazınsal olarak da bu tepkiler verilebilmektedir. Bir mektup, bir metin, bir roman yazınsal anlatıya örnek teşkil edebilmektedir. Sinema sanatında bu doğrultuda görsel, işitsel, yazınsal ve bunların

türevleri çokça gösterilmekte, izlenilmekte ve analiz edilmektedir. Anlatının günlük yaşantının en temel yapı taşı olduğu insanlık tarihinden itibaren süregelmektedir. Dolayısıyla gündelik yaşamdaki gerçekçi ve doğal anlatılar, kurmacalar, bilim ve sanatta da iç içe olmaktadır. Bununla birlikte anlatı, sinema sanatının da mihenk taşı olmaktadır. Anlatı kavramının sinemanın gelişiminde önemli bir değer kazandığı görülmektedir. Sinema sanatının ilk merhalesi olan anlatı, sinemayı benimsemesi ve tasvirlemesi ile bir meşale yakmakta, sinemanın zenginliğini manidar olarak ortaya koymaktadır. Anlatının tesiri ve gücü, sinema sanatının ruhuna işlenmiş bir timsal olarak ifade edilmesi bakımından yadırganılmamaktadır. Anlatının gücünü benimsemiş olan sinema sanatının en güçlü silahı ve en zengin kütüphanesinin yine anlatı olduğu aşikardır. Türk Dil Kurumuna göre anlatı; “Ayrıntılarıyla anlatma. Roman, hikaye, masal vb. edebi türlerde bir olay dizisini anlatma biçimi, hikayeleme, öyküleme, tahkiye”. Ricoeur’e göre “Anlatı, olay örgüsünün kurulması, olay örgüleştirmenin yaratılması demektir. Pratiğin alanından kaynaklanan amaçların, nedenlerin, rastlantıların bütün ve eksiksiz bir eylemin zamansal birliği içinde bir araya getirilmesi demektir” (Ricoeur, 2007, s. 8).

Anlatılan bir öykünün, öyküleme serüveninde ve oluşumunu tamamlamasında; neden-sonuç ile ilişkilendirilmekte, öykü süresince zaman belli bir düzen ve sıklık ile ele alınmakta, bu kompozisyon ile hayata dair veya kendi gerçekliğiyle bir etkinlik, bir söylem ve olay örgüsü örülmekte ve işlenmektedir. Bir öykünün anlatılış şekli, bir biçim ve üslup ile dışa vurulması, anlaşılması veya ondan anlamlar çıkarılması, anlatı türevleri ve çarkları ile iş birliği etkinliğini oluşturmaktadır. Esasen bakıldığında anlatılarda anlatımın zenginliği, olay örgüsünün öyküdeki yeri ve öneminden ileri gelmektedir. “Bu öyküleme sanatı, tek başına, sıradan bir öyküyü ilginç kılabilir. Ya da aksine, kötü bir öyküleme iyi bir öykünün tüm çekiciliğini bozabilir. Bu da elindeki hoş bir öyküyle başarı kazanmak isteyen birçok kişinin uğradığı bir durumdur” (Chion, 1987, s. 100). Anlatının işlenmesi ve örülmesi sırasında, hadiseler, vakalar, yani olaylar dizisindeki yazılı ve sözlü söylem ile iç içe ilişkili bir tezahür durumu oluşmaktadır. Uzamsal ve zamansal süreçler içinde yer bulmuş karakterler, olaylar ve olay örgüsüyle kronolojik, paralel, karmaşık veya sıçramalı anlatı ile bu düzen ve belli şartlarına göre aksiyon meydana getirilmekte ve bu işlemlerin tümü anlatılarda yüksek iletişim içeren anlatı tasarımını oluşturmaktadır. Hem yazılı hem sözlü sahne sanatları ve metinleri bir anlatıcı ile kompoze edilmekte ve bir atmosfer oluşturulmaktadır. Bunun için ise anlatıcı görevini üstlenen kişiler/ karakterler olmaktadır. Karakterler,

aksiyon ve eylemler anlatının hemen her yerinde dinamik bir halde olabilmekte, dolayısıyla anlatı tasarımı içerisindeki işlemler bütününde yer almaktadır.

“Bizim bütün yaratıcı deneylerimiz, doğrudan doğruya belleğimizin gücü, çalışkanlığı, şaşmazlığı oranında tam ve canlıdır. Eğer bellek zayıf olursa, onun uyandırdığı duygular da silik, soluk ve cılız olur” (Stanislavski, 2015, s. 212). Görülüyor ki sözlü ve yazılı metinlerde; roman, senaryo, masal, tiyatro oyunu gibi anlatılardaki hayal gücümüz ve yaratıcılığımız canlı ve bir bütün halinde enerjimizi bu yönde dönüştürmekte, anlatıda uzam ve zaman süreçlerinde yer alan kişiler/karakterler işlevsel hale gelmekte, bir makinenin dişli çark sistemi gibi bütünüyle bir dinamik oluşturmaktadır. Bu bağlamda modern kitle iletişim araçları olan sinema ve televizyonun, yazılı ve sözlü anlatım ile beraberinde görüntü olarak da bir anlatım oluşturduğu görülmektedir. Hem klasik hem de modern sinema anlatımlarında, yönetmenin üslubu ve biçemi doğrultusundaki sinematografik anlatımıyla görüntüye görsel bir anlam, bir değer kazandırdığı anlaşılmaktadır. Sosyolojik bağlamda birey olma ereğine ulaşabilme, toplum içinde yer edinme, toplumsallaşabilme ve toplumsal gelişim durumlarında veya çatışmalarında anlatılar psikolojik bakış perspektifinden işlenebilmektedir. Sivil, birey, toplum, psikoloji, sosyal, devlet gibi kavramlarla olayların olgusallaştığı anlatı çözümlemeleri, doğa yasaları gibi bir denge ile ilintili olarak geçerliliğini sürdürmektedir. Dolayısıyla anlatıya önem ve değer atfetmek, onun tarihsel serüvenindeki gelişiminde derin izler taşımakta ve ona ışık tutmaktadır.

2.1.2 Antik Yunan’da Anlatı: Aristoteles ve Poetika

Aristoteles, Poetika’da sanatların bütününe taklit olarak tasvir etmektedir. Bu sanatlar icraatlarını taklit ederken, sanatın enstrümanlarını farklı bir biçimde kullandıklarını açıklamaktadır. Anlatılardaki duygu durumlarında bir atmosfer oluşturmak için, şiir ve şarkı gibi çeşitli enstrümanlardan yararlanılabilmektedir. Bu bağlamda sinematografiye dair enstrümanlar olduğu da bilinmektedir. Nihayetinde bunların ışığında oluşan görsel tasarı ve düzenin, bir dilin kaynağından türemiş anlatının ve ona dair söylemin ortaya çıktığı görülmektedir.

Yazar kişisi, bir öykünün ruhuna iyi ve güçlü bir işlev yüklemek için olay örgüsünde ustalaşmış olup, bunu yerine getirirken dil kullanımındaki hünerliliği ortaya çıkarmaktadır. Böylece söylemin gücünün ve anlamının sözcükler vasıtasıyla ağır bastığı görülmektedir. Dolayısıyla Aristoteles’in Poetika’sında, tragedyanın ruhunu

sarıp sarmaladığı en mühim ve değerli olan öğelerden; baht dönüşlerine ‘peripeteiai’ ve tanımalara ‘anagnoriseis’ dikkat çekildiği görülmektedir. Tragedyanın ruhunu yakalayabilmek için öykü ve karakterlere işaret eden ilkelere dikkat etmek gerekmektedir. Tragedyanın bir eylem vasıtasıyla taklit olduğu, bir başka değinilen konu olarak ileri sürülmektedir (Aristoteles, 2019, s. 17).

Olay örgüsü bir birlik ve bütünlük (belli bir uzunlukta olması) içerisinde olduğunda öykülerin daha iyi anlaşılır olduğu, düşündürme gücünü aktifleştirdiği görülmektedir.

Çünkü güzellik uzunlukta ve düzende yatar, bu yüzden çok küçük bir canlı da güzel olmaz (ne de olsa bakış neredeyse algılanamayacak kadar kısa zamanda gerçekleştiği için bulanır), çok büyük bir canlı da güzel olmaz (çünkü bu sefer de bakış bir çırpıda gerçekleşmez, birlik ve bütünlük bakanların gözünden kaçır), örneğin yüzlerce metre boyunda bir canlı. Canlı varlıkların ve cisimlerin de nasıl bütünlüklü bir şekilde görülebilecek büyüklükte olması gerekiyorsa, öyküler de öyle bütünlüklü bir şekilde hatırlanabilecek uzunlukta olmalıdır (Aristoteles, 2019, s. 20).

Anlatı metinlerinde öyküler işlenirken, söylemin geliştirilerek tümcelere özen gösterilmesi ve iddialı hale dönüştürülmesi, hikayeyi işlevsel hale getirerek hedefini doğrulatabilmektedir. Anlatıda olay örgüsünün sanatsal bir türev yüklenerek mantıklı bir şekilde hikayeyi ilerletmesi, zenginlik, karmaşıklık ve kördüğüm oluşturması, doğru bir biçimlendirme yapması olay örgüsündeki anlatım gücünü temsil etmektedir.

Şimdi, korku ve acıma duyguları görsellikle uyandırılabilmesi gibi olay örgüsüyle de uyandırılabilir, tercih edilmesi gereken bu ikincisidir, zaten usta ozan öyle yapar. Çünkü öykünün olay örgüsü, olayları görmeyip sırf dinleyen birinin bile olup bitenler karşısında korkudan ürpermesini ve acımasını sağlayacak şekilde düzenlenmelidir; tam da Oidipus’un öyküsünü dinleyen birinin hissedeceği gibi (Aristoteles, 2019, s. 37).

Anlatılardaki olay örgüsü hikayeye dair damga vuracak ya da anlatıyı güçlendirecek bir dişli çark görevi görmektedir. Söylemin gücü aktarılırken yeri ve zamanı düzenleyecek görevi yerine getirmektedir. Bazı anlatı metinlerinde, örneğin polisiye romanlarındaki usta işi anlatılarda, olay örgüsü nakış nakış örülmekte ve adeta hırsızın/ katilin nefesi insanın ensesinde hissedilebilmektedir. Anlatılarda hikayede yer alan karakterlerin söylev ve söylemleri de bir düzen, sıklık, zaman, uzam, olasılık ve zorunluluk dahilinde olması gerekmektedir.

Bir öykü örülürken, dilin de paralelinde öyküyle doğal ve gerçekçi bir şekilde işlenmesi gerekmektedir. Bunu kaleme alan yazar kişisi; keşiflerini ve hayal gücünü kaleme aldığı anda, biçimini ve üslubunu doğal akışın zenginliği ve yalınlığıyla hayata dair en açık bir şekilde gösterdiğinde sanatını ortaya koymaktadır. Anlatıdaki olay

örgüsünü işlerken usta eli olan yazar, duyguları tabiat ile ters düşmeyecek ve düşünceleri etkileyecek şekilde, göstermek için göstermeyip sadece doğal akıştaki zenginlikle bezendirerek jest ve mimiklerin gerilmesi ve gevşemesine kadar işlemekte, yetenekli ve güçlü anlatımına sanatın elini değdirmektedir. Bu sayede öyküdeki kurgular uygun bir şekilde örülmektedir (Aristoteles, 2019, s. 49).

Anlatılarda olay örgüsünün güçlü bir söylemi olabilmesi için öykünün tutarlı olması gerekmektedir. Elbette ki yan ve ara öyküler de olabilmektedir. Fakat yan ve ara öyküyü uzun ve büsbütün ele almak ve her açıdan ortaya koymak, ana öyküdeki olay örgüsünün iddiasının ve cazibesinin kaybedebilmesine neden olabilmektedir. Bu bağlamda öykünün başı ve sonunun tutarlı olması gerektiği gibi, olay örgüsünün de tutarlı olması gerekmektedir.

Anlatı aracılığıyla yapılan ölçülü taklide gelince, şurası açıktır ki öyküler, tragedyalardaki gibi bir dramatik yapıya sahip olmalıdır, yani bütünlüklü, tamamlanmış, başı, ortası ve sonu olan tek bir eylemi ele almalıdır ki bütünlüklü bir canlı gibi kendine özgü olan hazzı uyandırsın; bunların yapısı tarih eserlerinininki gibi olmalıdır, çünkü tarih eserlerinde zorunlu olarak tek bir eylem anlatılmaz, bir ya da birden çok kişinin başından geçen, birbirleriyle rastlantısal olarak ilişkili olaylardan oluşan bir dönem anlatılır (Aristoteles, 2019, s. 69).

Dramatik yapıli anlatılar işlenip hikayeler örölürken bir ölçüte ve bir değere sahip olması gerekmektedir. Başı ve sonu belli olan bir öykü, bir bütünlük içerisinde olmakta, olay örgüsü de; serim, düğüm, çözüm ile olayları, eylemleri aktaran ve iddiasını ortaya koyan belli bir perspektif ve bakış açısıyla, hazzı ve anı yaşatmaktadır. Bir öykünün ölçüsü ve tartımında; uzunluğu, vurgusu, düzeni ve biçimi, akabinde bir bütünlük içerisinde tekrarlanması, uygun bir şekilde işlenmesi, öyküye dair söylemin bir şeylere değinmesi ve hedefine ilerlemesi, karakterler aracılığıyla düşüncelerin duygu ve eylemi tetikleyerek uygun bir dil kullanımıyla aktarılması öykü ve söylemin bir bütünlük içerisinde olduğunu göstermektedir.

Aristoteles tragedyayı şöyle tanımlar; Tragedya ahlaki bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır, hareket eden kişiler tarafından temsil edilir, bu bakımdan tragedya salt bir hikaye (mythos) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duyguları ile ruhu tutkularından temizlemektir. (katharsis). Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince, harmoniyi, yani şarkıyı, mısra-ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. Her bölüm için özel araçlar kullanılır deyince de, bazı bölümlerde yalnız ölçünün, bazı bölümlerde ise aynı zamanda müziğin ve şarkının kullanılmasını anlıyorum (Şener, 2015, s. 31).

Yukarıdaki tragedya tanımından çıkarımlarda bulunduğumuzda, tragedyanın bileşenlerine, öğelerine ve işlevine ait geniş bir yelpaze olarak açıldığı görülmektedir.

Anlaşıldığı üzere tragedya ışığındaki anlatı ve bileşenlerinin, anlatıma ait araç ve gereçlerin, eylemlerde bulunan karakterlerin temsili ve biçiminin, tragedyanın fonksiyonlarının bir ödev ve görev olarak kullanıldığı izlenimine varılmaktadır.

Antik Yunan'da bir başka türe, komedyա türüne baktığımızda; tragedya gibi niteliği olmayan ve üstünde çokça durulmayan bir türdür komedyա. Yine de Aristoteles'çi bakış ve perspektif ile bir tanım yapacak olursak;

Bununla beraber komedyա hem kötü olan şeyi taklit etmez; tersine gülünç olanı taklit eder ve bu da soylu olmayan bir kısımdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayışa ve kusura dayanır. Ama bu kusur hiç acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur (Şener, 2015, s. 50).

Bu tanıma ait çıkarımlarda bulunduğumuzda komedyanın en önemli işlevleri; bir noksanlık sonucu oluşması ve kusurdan, çirkinlikten doğan mizahi bir gülünç oluşturmaktan ileri gelmektedir. Komedyalarda tip ve ironinin de kullandığı görülmektedir. Komedyanın işlevine bakıldığında; oyunculuk, karakter, oyuncu kişisi; kostüm, renk, maske gibi temsildeki ve sahnelemedeki araç gereçler; ışık, dekor ve müzik ile bir haz sağladığı görülmektedir. Tarihe bakıldığında, komedyա ile ilgili düşüncelerin Roma Dönemi'nde Cicero, Plautus, Livius, Terentius tarafından kuramsal bazda yazılmış olduğu bilinmektedir.

2.1.3 Roma Döneminde Anlatı: Latin Komedyası Üzerine

İtalya'da doğmuş ve Roma'da yaşamış Antik Yunan kökenli bir yazar olan Plautus'un, "Yeni Komedyա"dan etkilenmiş biri olduğu görülmektedir. İtalyan yarımadasının gösteri ve temsillerinde, bunların görsel biçimleri ve vurgu yapılan eğlencelerde Plautus'un yazdığı Atellan farsı ve Phlyakes oyunlarına rastlanılmaktadır. Plautus'un Palavracı Asker oyunundaki anlatı yapısı incelendiğinde; bir dolantı komedyası olan oyun, onun hem tarzını hem de üslup ve biçimini ortaya koymaktadır (Plautus, 2012, s. 5). Bir başka Latin yazar Terentius'un da Plautus'un faydalandığı Yunan Yeni Komedyasından esinlendiği bilinmektedir. Terentius'un oyunlarını yazarken Yunan Yeni Komedyasının yanı sıra kontamination denilen bir teknik ile birden fazla öyküden fayda sağladığı ve bu öykülerden olay dizisine ait oyun türettiği, kurguladığı görülmektedir (Şener, 2015, s. 57). Anlaşıldığı gibi Yunan Yeni Komedyasının Latin Komedyasını etkilediği ve Antik Yunan çizgilerini de yansıttığı görülmektedir. Söylenildiği üzere tragedyanın; ahlaklı ve güçlü bir timsali yansıtan kişileri işlemekte olduğu görülmektedir. Buna ters diğer tanımı komedyա nezdinde

yaptığımızda; günlük hayata dair izlenimlerin, ilişkilerin, kusurların, ironi ve tiplerin dolantılı hikaye ve hiciv ile ilgili olduğunu söylemek mümkün olmaktadır. Latin Komedyası yazarı olan Cicero da güldürme yollarını yukarıda bahsedilen perspektif ile ayrıntılı olarak açıklamaktadır. “Cicero’ya göre gülünçlük, batıcı olduğu belirtilen, fakat sahnede gösterirken seyirciye batıcı gelmeyen bir çirkinlik ve biçim bozukluğundan ileri gelir” (Şener, 2015, s. 58).

2.1.4 Orta Çağ Karanlığından Rönesans’a Geçiş’te Anlatının Önemi

Orta Çağ ve Rönesans Dönemi’ne kuşbakışı ile baktığımızda sanatın, kilise tarafından ağır ithamlara maruz kaldığı görülmektedir. Bu döneme bakıldığında sanatın, mimarinin, el yazmalı kitapların ve matbaanın (yeni bulunmasına rağmen) dolayısıyla anlatıların gücü anlaşılmaktadır. Hatta bu dönemin karanlığına işaret eden Victor Hugo romanında, matbaanın ne kadar önemli olduğuna değinmektedir. Çünkü insanların düşünceleri ve fikirleri ile oluşan kitapların matbaa aracılığıyla çoğaltılması, onları daha korunaklı bir hale getirerek gelecek nesillere aktarımının sağlanmasına yol açmakta, tam da burada anlatının önemi ortaya çıkmaktadır. Anlatıya konu olan sanat yapıtlarının, oyunların kent meydanlarında temsili bu dönemde çokça görülmekte ve anlatının bağını kuvvetlendirmektedir. Bu dönemdeki ruhani sınıf, insanların fikirlerinin özgürleşmesinin imanı, teokrasiyi, kiliseyi yok edeceğinden korktuğu için matbaanın oluşumunu kabullenmemektedir. Victor Hugo ise romanında ruhani sınıfın karanlık düşüncelerini eleştirmekte ve matbaanın önemine dikkat çekmektedir. Daha sonraki zamanlarda da Victor Hugo’nun romanından esinlenen sinema, opera gibi yapıtlarda da bu eleştiri açıkça görülmekte ve anlatıya konu olmaktadır. Anlatının merceğinden bakan Victor Hugo Notre Dame’ın Kamburu adlı romanında yalnızca XV. Y.y. Paris’ini değil, tüm orta çağı yansıtmaktadır. Orta çağın sembolü haline gelmiş Notre Dame de Paris Kilise’sini romanında uzun tasvirleri ve betimlemeleriyle anlatarak en güzel şekilde yansıtmaktadır. Bu döneme bakıldığında sanatın, yazarlar aracılığıyla hızlı değişim ve gelişim yaşayarak anlatılarda yeni tarz ve usullerin oluştuğu, yelpazesini genişlettiği, farklı biçimlerde anlatıların ortaya çıktığı ve yapıtların bir sanat olgusu haline geldiği görülmektedir. Aydınlanma dönemi ile sanat ikonlaşmakta ve sembolik formlar oluşturmaktadır. Mit olarak değerlendirdiğimizde; imge+ anlamların oluştuğu, sanat yapıtlarının, anlatıların ve yazımların sosyolojik bağlamda estetik bir değer yüklendiği görülmekte; gotik bir sanat yapıtına negatif

estetik değer yüklenerek tabiatın t m gerçekliğiyle özdeşleşme sağlanmaktadır. Bir sanat yapıtı olan anlatılar, estetik değerinin artması sonucunda şiir, roman, senaryo, sinema vb. birçok dile çevrilerek sanatsal çoğaltmaya konu olmakta; aynı yapıtın veya kaynağın farklı üslup ve biçimlerde yeniden üretimi ile yaşanan toplumsal değişimlere tanık olunmaktadır. Tabiata baktığımızda getirmiş olduğu doğal zıtlık görülmekte, bu zıtlık sanata ve anlatılara yansımaktadır. Bu bağlamda diyalektik ile sanatın anlamlandırıldığı ve uzantılı olduğu anlaşılmaktadır. Böylelikle sanat ürünleri de metalaşmaktadır. Rönesans'taki bu değişim ve gelişmeler sonucunda William Shakespeare gibi yazarların da ortaya çıktığı bilinmekte, bu yazarların anlatılarına baktığımızda kendi üslup ve biçemini ortaya koyarak eserler ürettikleri görülmektedir. Shakespeare'in anlatılarına, eserlerine bakıldığında; öykülerindeki, oyunlarındaki çatışmalar, ahlaki değerler, gerilimler, trajedi- komedi, alt sınıf, alt orta ve üst sınıf çatışmaları kendine has tarzıyla günümüze kadar süregelmekte ve devam etmektedir.

2.1.5 Anlatının Şiirsel Dili

1585- 1590 yılları içinde Londra'ya gelen aktör ve oyun yazarı William Shakespeare'in tiyatro mesleğine başladığı ve kısa sürede  n kazandığı görülmektedir. Eserlerini, oyunlarını, şiir- düzyazı şeklinde harmanlayarak yazan Shakespeare'in, tarihsel ve trajedi oyunlarında, yazdığı eserlerde anlatımı güçlü tutmak için şiire daha ağırlık verdiği görülmektedir. D zyazısının da ritim ve esneklik olarak kullandığı şiirsel dili gibi farklı olan yazarın yarattığı karakterlerde,  zg n bir dil ve üslup oluşturmayı tercih ettiği görülmektedir. Eserlerinde anlatımı dinamik halde tutmak için kelime oyunlarına sık yer veren Shakespeare, söz sanatlarına ve ironiye verdiği önem ve klasik akım kuramcı/ eleştirmenlere, klasiklere yaptığı göndermelerle de tanınmaktadır. 400 yıl boyunca eserleriyle insanları etkilemiş olan yazarın başarısının altında ele aldığı temalar, yarattığı karakterler, dil kullanımındaki üstün becerisi yatmaktadır. Yazdığı oyunlarda kalıplaşmış yargılardan kaçınarak insanlara sorgulama ve kendi çözümlerini üretme imkanı verdiği ve bu yönüyle de günümüze kadar gelmeyi başardığı görülmektedir (Shakespeare, 2018, s. 5- 23). Klasik akım perspektifinden bakan eleştirmenlerin; Shakespeare'in eserlerindeki anlatım gücünü, dehasını anlayarak, Tanrı vergisi yeteneğini fark ettikleri bilinmektedir. Klasik akım kuramcı ve eleştirmenler Shakespeare'in oyunlarını çok beğenseler de, kendi sanatlarının ve eserlerinin değer ve ölçüleriyle bağdaştırmakta sıkıntı yaşadıklarını,

uymadıklarını söylemektedirler. Bu durumun en önemli nedenleri arasında Shakespeare'in eserlerini yazarken üç birlik kuramına uymadan gelişigüzel yazması, düştüğü mantık hataları, kanlı sahneleri izleyiciye göstermekten kaçınmayışı, edep ve ahlak kurallarına uymaması ve komedi ile trajedi kavramlarını oyunlarında ve sahnelemede iç içe işlemiş olması gelmektedir. Bunlar klasik akım eleştirmenlerince büyük kusurlar olarak görülmekte, kuvvetle hata yaptığını ileri sürmektedirler (Şener, 2015, s. 112).

2.1.6 Anlatının Yeni Bir Değer Anlayışı

Romantik akım anlatılarına baktığımızda, etkisini ve değerini günümüze kadar sürdürmektedirler. Önemli yazarlar sanat yapıtlarında, güçlü anlatımlarıyla tutkularını, aşklarını, sezgilerini, şiirlerini tüm doğallıklarıyla aktarmakta, yeni bir değer, üslup ve biçim ortaya koymaktadırlar. Sanatsal biçim ve değer olarak güzel ile çirkinin, iyi ile kötünün doğadaki akış gerçekliğiyle buluşması ve bu karşıt ikilemliklerle grotesk çizgiler çizerek sunması ile bu akımın sanat değerini yücelttiği görülmektedir. Tıpkı Victor Hugo'nun Notre Dame de Paris adlı romanındaki Quasimodo ve Esmeralda gibi. Edward Albee'nin Hayvanat Bahçesi Öyküsü adlı oyunundaki Jerry ile Peter, Edmond Rostant'ın Cyrano de Bergerac oyunundaki Cyrano ve Roxane da buna örnek olabilmektedir. Victor Hugo'nun Notre Dame de Paris adlı oyunu bir tarih romanıdır ancak aynı zamanda da bir şairin romanıdır. Yazar bu romanda tarihi yansıtabilmek için bir aşk hikayesini kaleme almaktadır. Romanın kahramanı Quasimodo bir gözü görmeyen, kulakları duymayan, kambur ve çok çirkin bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu haliyle Quasimodo tıpkı adının anlamı gibi eksik, yaratılışı tamamlanmamış biri olarak karşımıza çıkmakta ve halkın gözünde 'öteki' algısını oluşturmaktadır. Klasik yazarların eserlerinde anlatıyı ele alırken sadece güzelliği yansıtmamasının aksine Hugo, Quasimodo gibi çirkin ama ruhu güzel bir karakteri romanın baş kahramanı yaparak gerçekliği yansıtmakta, aynı zamanda yine romanında yer verdiği güzel Esmeralda karakteriyle de romanında zıtlıklara yer vermekte, tıpkı tabiattaki gibi gerçekliği tüm doğallığıyla işleyerek anlatımını güçlü ve iddialı kılmaktadır. Çünkü anlatımının gücü gerçeklikten gelmektedir (Şen, 1990, s. 56- 57).

Romantik akım anlatı yapısında; insanın saf benliğinin ve özünün doğanın bir parçası olduğu, yaratanın yaratılanla gerçeğinin erdem, vicdan ve evrenle uyumu işlenmektedir. "Hoşça kal, dedi. Hoşça git, dedi tilki. Vereceğim sır çok basit: insan

ancak yüreğiyle baktığı zaman doğruyu görebilir. Gerçeğin mayası gözle görülmez” (Exupery, 2020, s. 84). Romantik akımın anlatılarında güzellik, sorumluluk, iyilik, çirkinlik gibi kavramlar; sanatın işleviyle, tabiatın akışıyla, düş gücü ile, heyecanların coşturulmasıyla beğenilen bir akım ve sanat olarak tarihte yerini almış ve günümüze kadar süregelmiştir. Bu döneme ait Hugo, Tolstoy, Nietzsche, Çehov, Zola, Rostand gibi önemli yazarların yapıtları ortaya çıkmaktadır.

Rostand’ın Cyrano de Bergerac adlı sanat yapıtı; şiirsel dili ile anlatımdaki gücü, gerçekliğin olay örgüsünün romantik yapı içerisinde hassasiyet ile örülmesi, akıcılığı, öyküde yer alan karakter ve kavramların, temaların, işleniş biçimi ve zenginliği ile öne çıkmaktadır. Edebiyat ve şiir denizinde yüzen bu romantik öykü, hiciv sanatı ustalığıyla anlatımının çeşitlendirildiği bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyunun yazarı Edmond Rostand’a göre;

Şüphesiz Cyrano tam vaktinde gelmişti. Fakat bu eşref saat, sıkıntıları, tahassürleri (üzüntüleri), tereddütleri ve ümitleri muayyen, dar bir tarih devresinin özlediği geçici bir an değildi. Öyle olsaydı, Cyrano XIX. Asırla birlikte tarihe karışan birçok meslektaşları gibi, sahneden aksesuar deposuna intikal eder ve edebiyat tarihinin kubbesinde yalnız hoş bir seda kalırdı. Halbuki hiç de böyle olmadı. Cyrano XX. asrı da fethetti... (Rostand, 2019, s. 6).

2.1.7 Anlatının Çağdaşlık Olgusu

Sanat türü fikri ve iddialı bir anlayış ile gerçekçi anlatı, gerçekçi sinema, modern ve çağdaş sinemanın temellerinin atıldığı görülmektedir. Bu düşünce, anlatılarda gündelik yaşam çizgilerinden, modern anlatı biçimleri savı ile evren, doğa, toplum, sosyal çevre ve insan ilişkilerine kadar çağdaş teknik biçim ve usulleri ile gelişimini sürdürmektedir. Gündelik yaşamdaki insanın, toplumun, bireyin sorunlarına ışık tutarak, yalın bir anlatım ile felsefi, edebi ve bilimsel gerçeklik ve usullerince yüksek sanat, gerçekçi sanat ve aydınlatıcı fikir olarak sanat yapıtlarını olgusallaştırdığı görülmektedir. Sinema sanatının en etkin naklettiği anlam bir anlatıyla başlamaktadır.

Her çeşit anlatının temeli, bir iletişim sürecidir. Bu süreç şu öğeleri içermektedir: 1. Enformasyonu veren (gönderici); 2. Enformasyonu algılayan (alıcı); 3. İkisi arasındaki iletişim kanalı: Bu özgürlük içinde, telefon hatlarından başlayarak doğal dillere, davranış kurallarına ilişkin sisteme, sanatsal kurallara ya da kültürel eserlerin toplamına kadar uzanan bir iletişimi olanaklı duruma getiren tüm yapılar baş gösterebilir; 4. Bildiri (metin). İletişim sürecine ilişkin aşağıdaki klasik şema Roman Jakobson’undur (Lotman, 1999, s. 62).

Bağlam
Bildiri

Gönderici

Alıcı

İlişki
Şifre

İki değişkeyi ele alalım:

Gönderici → Mektup → Alıcı

Gönderici → Görüntü (Resim) → Alıcı

Şekil 2.1 Roman Jakobson'un iletişim sürecine ait öğeleri ve klasik şeması (Lotman, 1999, s. 63)

Anlatı biçimine baktığımızda, iletişimin gücünün karşılıklı soru- cevap, sorun- çözüm, yap- boz gibi aktarımlarla anlatı içindeki her obje ve metin ile tasvir edildiği ve bir biçim oluşturduğu görülmektedir. Modern anlatılardaki anlam, düşündürme yetisi, meselenin özünü kavratılabilme, gerçek dünya ile iletişim, sıradan insanların yaşantısını inceleme ve sinema aracılığı ile aktarım modern anlatının karmaşık yapısının zenginliğinden ileri gelmektedir. Modern, gerçekçi anlatıların sanat dalları ile sentezi sonucu, en büyük kitle iletişim aracı olan sinema ile eğlendirmekten ziyade düşündürmesi, düşüncenin bireyin akıl dünyasından çıkıp dış dünyadaki başka bireylerin belleğine girmesi ve böylelikle ortak düşünce yapısının oluşumu, hafızanın güçlenmesi ve üretmesi, uyuklamaların ortadan kaldırılması ve düşündürmeye sevk edilmesi amaçlanmaktadır. Bu tarz anlatıların yalın ve doğal zenginlik ile harmanlandığı, gerçeğe uygunluğunun ölçüldüğü, yaşamın doğal döngüsüyle kurguda kesintisiz anlam amaçladığı görülmektedir. Anlatının tarihsel sürecindeki devinimi, biçim ve usul değişikliği ile yenilenmesini sürdürmektedir. Antik Yunan mantığının, klasik ve geleneksel anlatı kalıplarından çıktığı, başka bir tür devinim oluşturduğu, çeşitlendirdiği, yenilendiği ve zenginleştirdiği görülmektedir. Eugene Ionesco, biçim ve yenileşme mantığını Görev Kurbanları adlı oyununda şu şekilde izah etmektedir:

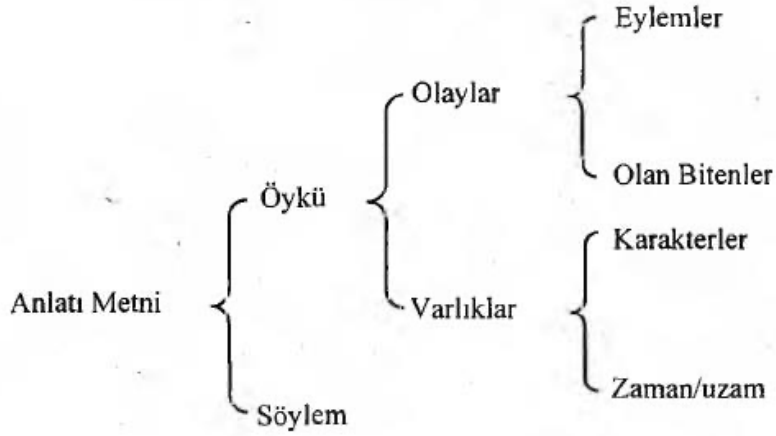
Nicolas d'Ev'ye: 'Günümüz tiyatrosu eski biçimlerin tutsağı olmaktan kurtulamadı; bir Paul Bourget'nin psikolojisi hala aşılabilmiş değil.' Bundan sonraysa, 'başka bir mantığın olabilirliğini düşletir sözcüsüne: 'Günümüz tiyatrosu çağımızı biçimlendiren yeni düşüncenin anlatım biçimleriyle uyumlu değil. Oysa yeni mantık tiyatrodaki geçerli değildir (Ionesco, 1997, s. 7- 8).

Anlatılar başkaldırı, varoluşçu, hümanizm, yaşam, yaşamı yadırgama, aşk gibi kavramlarla, bir düşünce bir bilinç yetisi oluşturmaktadır. İmgesel anlatımla olayları örmekte, simgesel anlatım biçimi, imgenin simgeye dönüşümü ve olay örgüsüyle bağlayıcılığı, algı, düşünme ve organik bir kurgusal anlatı ile insan- evren arasındaki serüvene düşünme deneyimi ve pratiği kazandırmaktadır.

2.2 Anlatı Kuramı

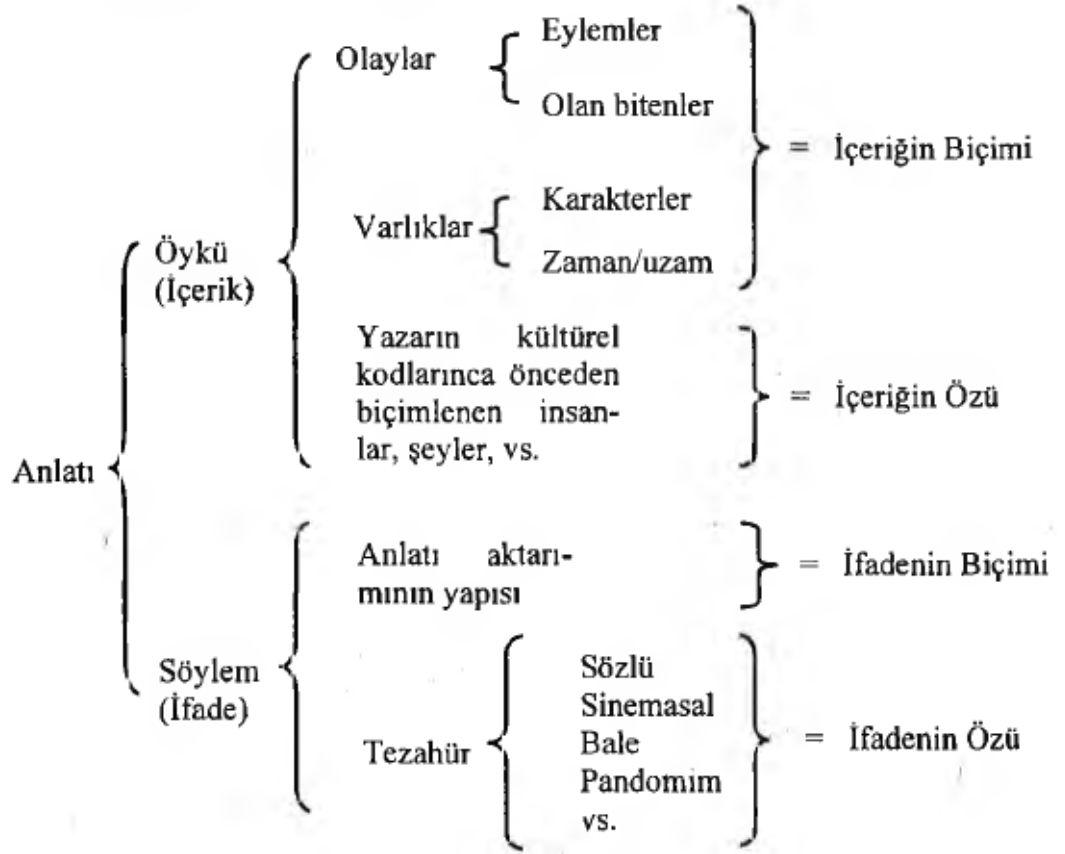
2.2.1 Öykü ve Söylem

“Kitap dönemi sona erdi, yazı dönemi, özellikle de dillerin ve alıntılarının söyleşi başladı” (Aktulum, 2000, s. 17). Anlatı, yaşamımız boyunca her eylemin işlevinden doğan duygu ve düşüncenin ifadesinin anlatıldığı, aktarıldığı bir olgudur. Bu perspektiften bakıldığında, anlatının kavramsal bir olgu haline dönüşmesini sağlayan birçok aracın da olduğu görülmektedir. Anlatıyı tanımlayan ve ona çıkan yollar, anlatıyı oluşturan iletişim araçları, tarihsel süreçleri ve bağlantıları birinci bölümde de bahsedilmektedir. David Bordwell ve Kristin Thompson’a göre, “Zaman ve mekân içinde olan, neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri şeklinde ifade edilmektedir” (Bordwell, Thompson, 2012, s. 79). “Bir anlatı, öykü zamanı içinde geçen pek çok olaydan önemli olanları seçerek ve bunları belirli ve ilgi çekici bir biçimde bağlayarak öykü anlatmaktır” (Ryan, Lenos, 2012, s. 143). Seymour Chatman’ın tanımlamasında, “Anlatılar somut sözlü iletişimin ya da başka iletişim yollarının paroles [söz]leri aracılığıyla nakledilen langues [dil]lerdir” (Chatman, 2008, s. 21). Anlatı üzerine yapılan bu çeşitli tanımlamaların, bir anlatıcı vasıtasıyla doğru ve mantıksal bir düzlem içinde formüle edilmiş ve ilişkilendirilmiş, neden- sonuç zinciriyle olayları birbirine bağlanmış olan bir aktarımın sonucu olduğu anlaşılmaktadır. Amerikalı ve yapısalcı yaklaşımın önemli bir anlatı kuramcısı olarak temsil edilen Seymour Chatman, anlatı bileşenlerinin tespitini yapmakta ve yapısalcı kuramda anlatıların iki bölümden oluştuğunu belirtmektedir. Bunlardan biri öykü (histoire), diğeri ise söylem olarak ortaya koyulmaktadır. Chatman’ın, öyküyü ele alış şekline bakıldığında; öykünün, bir anlatının ne’sini sorarken, söylemin ise bir anlatının nasıl’ını sorduğunu savunmaktadır. Chatman, yapısalcı kuram olarak anlatıdaki bu iki durum ve ayrımı aşağıdaki diyagram ile açıklamaktadır.



Şekil 2.2 Bir Anlatı Kuramının Öğeleri Diyagramı (Chatman, 2008, s. 17)

Böylelikle yapısalcı kuram, her anlatıda ‘Öykü’ ve ‘Söylem’ olarak iki bölümün esas alındığını belirtmektedir. Anlatının ‘Ne?’ sorusu ile öykü işlenir ve örülürken olaylar ve öyküdeki varlıklar, eylemler, gelişen olaylar sorgulanmaktadır. Bu sorgulamanın nasılını aramanın, nasıl anlattığını betimlemenin, söylemin biçimini ortaya koymanın ise ifadenin aktarımının ‘Nasıl?’ ile ilgili olduğu görülmektedir (Chatman, 2008, s. 17). Chatman, anlatıyı bir yapı olarak ele alırken, soru sormanın da devam etmesi gerektiğini savunmaktadır. Öykü ve Söylem olarak gösterdiği ayrıma bakıldığında; bir anlatıdaki genel resme bakılmasını ve içeriklerinin ifadesini öykü olarak sunarken, bu içeriğin ifadesinin şeklini ve biçimini söylem olarak belirttiği görülmektedir. Detaylandırmak, çözümlemek ve ayrı ayrı ortaya koymak gibi ifadelerin söyleme ait olduğu anlaşılmaktadır. Chatman’ın, anlatının biçimini analiz ederken ve bu biçimin anlaşılmasının kolay bir hale dönüşmesini sağlarken, durumları özde tartışmaya açtığı anlaşılmaktadır (Chatman, 2008, s. 20- 21- 23). Seymour Chatman’a göre, “Örneğin sözlü anlatılar zaman özetleriyle ilgili anlatı içeriğini sinemasal anlatılardan daha kolay ifade ederken, sinemasal anlatılar uzamsal ilişkileri daha iyi ifade eder” (Chatman, 2008, s. 23).



Şekil 2.3 Bir Anlatı Kuramının Öğeleri Diyagramı (Chatman, 2008, s. 23)

Anlatılara bakıldığında, söylem olayları belli bir düzen ile ifade etmekte, açıklamakta, zemin oluşturmaktadır. Anlatıdaki öyküye bakıldığında, öykü bize detay içermeyen bilgiyi aktarmakta, anlatmaktadır. Aktarım için bir düzen ile ilerlemesi gerekmektedir. Öyküde karakterler tanıtıldığında, izleyici de öyküdeki amaca yönelik çıkarımlarda bulunabilmektedir (Chatman, 2008, s. 24- 25). Chatman, anlatılarda tutarlılıktan bahsederken, anlatıdaki varlıkların, olayların birbirleri ile aynı ilişkide ilerlemesini, nedensellik ilkesine bağlı kalınmasını, kalınılmıyorsa da bunun açık veya gizli bir şekilde belirtilerek açıklama yapılmasını ve bir tutarlılık içermesi gerektiğini söylemektedir. Bir öykü örneği olarak “Peter hasta oldu. Peter öldü. Peter gömüldü” örneğinde tek bir kişiden bahsedildiği anlaşılmaktadır (Chatman, 2008, s. 27).

Öykü, ‘olayların zaman sırasına göre düzenlenerek’ anlatılmasıdır. Olay örgüsü de olaylar üstüne kurulur, ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden sonuç ilişkisidir. “Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü,” dersek, öykü olur. “Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü,” dersek, olay örgüsü olur. Zaman sırası bozulmuş değildir ancak neden- sonuç ilişkisi yanında iyice gölgede kalmıştır. Şöyle diyelim: ‘Kraliçe öldü, nedenini kimse

bilmiyordu; sonradan anlaşıldı ki, kralın ölümüne duyduğu üzüntüden ölmüş.’ Bu, içine gizem katılmış bir olay örgüsüdür ve üstün gelişme olanakları bulunan bir örgü biçimidir (Forster, 1985, s. 26).

İzleyici Kralı’nın karısının kim olduğunu anlamaktadır ve açıktır. Hem öykü hem de söylemin bir tutarlılık ile anlatıldığı görülmektedir.

2.2.2 Bir Anlatı Kuramındaki Olaylar ve Zaman

Bir anlatının öyküsü olay örgüsü ile örülürken, neden- sonuç ilkesi ile ilişkilendirilen bir anlatı sunulmuş olmaktadır. Olay örgüsü örülürken kullanılan anakroniler ile birlikte, tek bir düzen ve sıradan oluşmayan anlatılara da rastlanılabilmektedir. Öykü ve olay örgüsü ayrımı Rus biçimciler tarafından fabl (fabula) olayların bütünü, öykünün, eserin, yapıtın malzemesi olarak belirlenmiş, (sjuzet) ise olay örgüsü olarak olayları örerek işleyen, ne olduğunu, nasıl olduğunu aktarandır (Chatman, 2008, s. 18). “Bu sıralama normal (abc), geriye dönüşlü (acb) olabilir ya da in medias res, ortadan (bc) başlayabilir” (Chatman, 2008, s. 18). “İnce Kırmızı Hat (Terrence Malick, 1998) gibi çoğu savaş filmi doğrudan cephede, çarpışma sırasında başlar” (Yaren, 2013, s. 7). *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz, 1999) filmi, karakterlerin kimliklerine dair bir tanıtım yapılmadan, karakter özellikleri belirtilmeden, direkt bir adamın diğer adamı sorgulaması ve dövmesiyle başlamaktadır.

Anlatı, olaylar ve varlıklar olarak birbirleriyle ilişkili, etkileşimli olan ve bir bütünlük oluşturan öğelerden meydana gelmektedir. Böylelikle bir düzen ve farkındalık oluşmaktadır. Anlatıdaki öyküye dair bir olayın anlatılış biçimi ve ifadesi, sürecin yaşandığı zaman, bir dönüşüme endekslenmektedir. Dolayısıyla anlatıya ait yapının kendi kurduğu sistemde, sistemin parçaları olan öğelerden oluşmakta ve dönüşmekte, öz düzenleme ile yasasını ortaya koymakta ve sistemini korumaktadır. Yapısalcı yaklaşımın sistemi ve yasaları, bir anlatıyı bu yapı içinde denetleyerek güçlü bir duruma sokmaktadır (Chatman, 2008, s. 19).

Bir anlatının olay örgüsü, şimdiki zamandaki bir olayı geçmiş zamanda, geçmiş zamandaki bir olayı ise şimdiki zamanda tasvirleyerek sorgulayabilmekte ve olayların daha yalın bir biçimde anlatıldığı bir anlatı kapsamında işlenebilmektedir. *Masumiyet* (1997) film örneğine bakıldığında, Bekir’in Uğur’a nasıl aşık olduğu, Uğur’un ise Zagor’a olan karasevdası gibi detaylar, Bekir’in monolog sahnesinde verilmektedir. Bir anlatının olay örgüsündeki gerçeklik ile organik yapısının olduğu gibi sunulması

sonucunda, anlatıdaki eksik olan yerler bu şekilde bir uylayım ile doldurulmakta, anlatının tutarlılık bütünü sağlanmaktadır. Böylelikle olaylar ve varlıklar izleyiciye ve okuyucuya tutarlılığın bütününe sağlanmış olduğunu yansıtmaktadır. Bu şekilde söylem olay örgüsünü örerken, her detaya girerek seyirciyi yormaktansa, eksiltile anlatım uylayımıyla seyircinin o parçayı kendi birleştirmesini sağlamakta ve bunun sonucunda eksik anlatım gerçekleşmektedir. Dolayısıyla kurguda devamlılığın esas alındığı anlaşılmaktadır. Söylem zamanı sinemadaki anlatı teknikleriyle, istenilen uzunlukta tutularak öykü zamanından daha çok veya daha kısa olması sağlanmaktadır. Bu şekilde belirlenen süreler ile esnetme söz konusu olmaktadır (Yaren, 2013, s. 8- 9).

Toparlayacak olursak, eksiltide, öyküdeki zaman akarak ilerlese de söylem durağanlaşabilmektedir. Modern anlatılara bakıldığında, yönetmenin biçemiyle ilgili olarak, beklenmedik bir anda eksiltme görülmekte ve daha sonrasında bu eksik kalan taraflar doldurulabilmekte veya seyirci düşünmeye sevk edilebilmektedir.

2.2.3 Bir Anlatı Kuramındaki Varlıklar ve Uzam

Öykü olaylarının bütünü ve boyutu zaman ile adlandırıldığında, öykü varlıkları da böylelikle bir uzam ile bağdaşmakta ve öykü uzamı tanımlaması yapılmaktadır. Anlatılarda öykü zamanı ele alınırken, bu zaman sınırları içerisinde söylemin zamansal süreci ortaya konularak ayrılmakta, benzer bir şekilde öykü uzamının ve söylem uzamının da bu ayrıma işaret ettiği görülmektedir. Bu ayrımlar, sinemada belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir filmdeki öykü uzamı, o filmin dünyasının bir parçası olarak gerçekleşmekte ve karakterlerin yaşadığı, gördüğü, hissettiği bir alanda var olduğu yansıtılmaktadır (Chatman, 2008, s. 89).

Öykü ve söyleme dair ölçütlere bakıldığında, öykü uzamı ve söylem uzamı arasında belirgin farkların mevcut olduğu görülmektedir. Net bir şekilde belirlenen bu fark ve ölçütler aşağıda şu şekilde belirtilmektedir;

1. Ölçek ya da boyut: Çekim ölçekleriyle bir varlığın boyutu hakkında çeşitli dönüşümler sağlanmaktadır. Varlıklar, nesneler kendi doğal boyutları ile var olmakla beraber, kameranin merceği bu varlıklara farklı boyutlar ile biçimlenme yapmakta, efektlerle de destek sağlanmaktadır. Örneğin; Yüzüklerin Efendisi gibi fantastik filmlere bakıldığında, filmlerdeki devasa yapıtlar, mağaralar, dağlar, kalyon, vadi gibi mekanlar maket olarak tasarlanıp,

yakın ölçekte görüntülenmekte, efektlendirmeyeyle farklı ve çeşitli boyutlara dönüşüm sağlanmaktadır.

2. Kontur, doku ve yoğunluk: Sinemada oluşturulan ortam ve atmosferde kullanılan teknik alan ile nesnelere vurgu yapılmakta, biçimlendirmeyeyle boyut kazandırılmaktadır. Dolayısıyla mekandaki nesnelere olan vurgu ve odaklanmada; dekor, varlık, nesne, efekt, ışık aracılığıyla betimlenmek istenilen vurgulanabilmektedir.
3. Konum: Öyküyle ilişkili olarak uzamsal konum ve ölçüsünde varlıkların, nesnelerin diğer varlıklarla iletişimsel halinde dinamik oluşu, etkileşim halindeki konumu ve açısı ile ifade edilmektedir.
4. Varlıklara odaklanıldığında, yansıtılan aydınlatmanın derecesi o varlıkların konumunun ve boyutunun nasıl olması ve nasıl gösterilmesi gerektiğini, kuvvetli ya da zayıf aydınlatma derecesi ile belirlemekte, odaklanılmayla kaynak oluşturmaktadır.
5. Optik çözünürlüğün berraklığı ya da derecesi: Varlıklar tasvirlerken, etki alanı olarak o varlıktaki kaynağın odak noktasından nasıl dağıtım sağlanması gerektiği netlikle vurgulanarak belirlenmektedir. Böylelikle biçimsel olarak varlığın net oluşu veya olmayışı, kameranın lensi ve merceği gibi teknik durumlar çizilmektedir.

Sonuç olarak; öykü uzamı ve söylem uzamı belirlenirken bazı sınırların olduğu ve bunun kolay bir iş olmadığı anlaşılmaktadır. Kameranın yakınlığının veya uzaklığının belirlenmesinin, açısının ve yerleşim konumunun hesaplanmasının yönetmenin sanatıyla ilgili olduğu anlaşılmaktadır (Chatman, 2008, s. 90- 91).

2.2.4 Karakterler

Anlatı kuramı olarak karakterler üzerinde düşünüldüğünde, kişilik psikolojisi ve kurmacadaki karakteristik özelliklerin varlıklara aktarımı, etkileşimindeki uyulaşım ile ilişkili olarak uygunluğu ortaya koyulmaktadır. Karakter anlayışı olarak bazı yapısalıcıların ve biçimcilerin, karakterlerin olay örgüleri ile ilişkili olduğu, eyleyen bir statüde işlevsel oldukları ile ilgili görüşleri, Aristo'nun karakterler görüşüyle örtüşmektedir. Böylelikle karakterler sadece işlevsel statü ve duygu içinde olmakta, öyküdeki konuma sınırlı olarak anlam katmakta ve işlevsellik sağlamaktadır. Vladimir Propp'un da, karakterlerin öyküde ne yaptıklarıyla ve sınırlarıyla ilgili görüşleri,

işlevsel mantık ile örtüşmektedir. Tomashevsky'ye göre de karakterlerin olay örgülerine göre önemi ikincil derecede olmakta ve onları yardımcı araç olarak görmektedir. Akabinde Fransız Narratologist'ler de, karakterlerin işlevlerinin sadece öyküdeki araç konumunda olduklarına dair kanaat getirmektedirler (Chatman, 2008, s. 100- 102- 103). Bir başka düşünce yapısına bakıldığında, sofistike anlatılarda ayrımlara gidildiği, karakter üzerine açık ve farklı yapıda bir düşüncenin var olduğu görülmektedir. Todorov'un, karakterlerle ilgili görüşleri Propp'un yaklaşımıyla örtüşmekte, aynı zamanda bazı noktalarda kendisini de savunmaktadır. Todorov, anlatılardaki karakterlerin olay örgüsü merkezli veya karakter merkezli olduğuna dair bir gruplamayı açıklamaktadır. Psikolojik anlatılardaki karakterlerin eylemlerinin, kişiliğin göstergesi olarak ifadesinin geçişli olduğu, apiskolojik anlatılardaki karakterlerin eylemlerinin ise geçişsiz olarak ortaya konulduğu görülmektedir. Apsikolojik anlatıdaki karakterlerin özelliklerine değinildiğinde Todorov, o karakterin karakteristik unsurunun anlaşıldığı ve anlatıldığı anda, o eylemin gerçekleştiğini ve gösterildiğini savunmaktadır. Roland Barthes'a göre karakterlerin işlevlerine bakıldığında, psikolojik karakter anlatısına ve tipolojisine evrildikleri anlaşılmaktadır. Barthes, karakterlerin olay örgüsüne hizmet eden, ikincil bir konumda olduğunu ve karakter kavramının tartışılabileceğini ancak çözüm noktasının pek olamayacağını ileri sürmektedir. Barthes, karakterin karakteristik özellikleri ve eylem noktaları sonucu bir kalıba girdiği, eylemleriyle var olduklarına dair bir tanıma tabi tutulduğu, bunun sonucunda da sınırlı bir alan içinde sınıflandırmaya da müsait olunduğu kanısına varmaktadır (Chatman, 2008, s. 105- 106). Modern anlatılardaki karakterlere bakıldığında, derinlikli oldukları ve iç dünyalarının yansımalarından dolayı psikolojik bir yapı içinde yer aldıkları, anlatının olay örgüsü ile sınırlı tutulmadığı ve olay örgüsünün ön plana çıkmayarak karakter merkezli bir anlatıya elverişli olunduğu anlaşılmaktadır. Modern karakterler, gerçek dünya ile birebir aynı duygu ve düşünceyi yansıtmaktadırlar. Bu bağlamda gerçek yaşamla ilişkili izleklerin görülmesi olası bir durum olmakta ve bu özellikleri barındırdıklarından ötürü yaşamsal olgularla örtüşmektedirler. Modern karakterler, gündelik yaşamdaki gerçeklikle karakteristik özellikleri taşımaktadırlar. E. M. Forster, karakter türleri üzerine iki ayrımdan bahsetmektedir. Bunların birincisi düz karakterler, ikincisi ise çember karakterler olarak belirtilmektedir. Düz karakter denildiğinde, karakteristik özelliği çok az olan ve fazla niteliği olmayan karakterler anlaşılmaktadır. İkinci olan çember karakter ise, karakteristik özellik barındıran, çatışan, çelişen ve tipolojisi nitelikli olan, şaşırtan,

açık uçlu karakterler olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Chatman, 2008, s. 123). E. M. Forster, yukarıda bahsettiğimiz karakter türlerini kendi yapıtında, yalınkat kişiler ve yuvarlak kişiler olarak iki ayrım şeklinde açıklamaktadır. Yalınkat kişinin niteliğinin tekelden ve tek bir düşünce sonucu oluştuğunu, eğer birden fazla nitelik verilirse, yuvarlaklaşma ile yuvarlak kişisine dönüşeceğini söylemektedir. Yalınkat kişiler tek bir tümce ile anlatılabilen, açıklanabilen karakterler olmaktadır. Böylece bu kişiler kolayca tanınmaktadırlar ve daha sonra hatırlanmaları kolay olmaktadır. Yalınkat kişilerin en iyilerinin, güldürücü nitelikte olanlar olduğu dile getirilmektedir. Yuvarlak kişiler ise, çok boyutlu, özellikli, karmaşık karakterlerdir (Forster, 1985, s. 108- 109- 113- 115). Chatman’a göre, “Büyük çember karakterler derin düşüncelere dalmak için bitmez tükenmez nesnelerdir. Onları bizden ayrı varlıklar olarak değil, birlikte ya da içinde yaşadığımız nesneler olarak bile hatırlayabiliriz” (Chatman, 2008, s. 124). Karakterlerin, uzamda eylemsel olarak aktif olmasının temelinde, derinlikli bir anlatıda soyut olarak var oldukları anlaşılmaktadır. Anlatıda öyküdeki karakter, zaman ve uzam olarak tabirin figüratif anlamıyla belirginleştirilmekte, duyguları ile ayırt edilmekte, nesnelerin bir arada olduğu zaman ve uzamda yer bulmaktadırlar (Chatman, 2008, s. 129- 130).

2.3 Anlatı Yapıları

2.3.1 Klasik Anlatı Sineması

Klasik anlatı sineması, görsel sunum tekniği ve hikayesi ile beğeniye sunulmuş, akabinde kitlelerce kabul görmüş, hitap noktasında ise iyi bir seyirci kitlesine ulaşmış bir anlatı türü olarak yerini korumaktadır. Serim, düğüm, çözüm gibi birbirini takip eden bir düzen halinde sunulan sekanslar ile oluşan kronolojik anlatı sıralaması klasik dramatik yapıyı oluşturmaktadır. Anlaşıldığı üzere izleyici üstünde büyüleyici etkisi ile birlikte eğlendirme, görsel dünya şöleni sunma, ütöpik hayallere imkan verme, güzel vakit geçirme amacıyla güdülenen klasik anlatı yapısı ve sineması belli kurallar ve yapı ile kendini var etmeye devam etmektedir.

Klasik dramatik geleneksel anlatı, genellikle başı, ortası, sonu mantık çerçevesinde net bir şekilde belli olan, aksiyon ve çatışmayı barındıran, seyirciyi eğlendirme ve haz duygusunu özdeşleşme kavramı ile sağlayan, kurgusal bir dramatik yapıdır. Bu anlatı yapısı neden- sonuç zinciri ile ilerlemekte, sekansları uyumlu ve

mantıklı bir biçimde takip etmekte, olayların birbirleri ile ilişkisi bağlantılı ve tamamlayıcı vasıfta olmaktadır. Bu yapı Hollywood sineması olarak da lansa edilmekte, kurgusal bir hikayenin baş kahramanın veya karakterin problem ya da problemlerle uğraşması ve akabinde de olaylar zincirinin birbirini takip etmesi, eylemlerin aktarıldığı nitelikte olmaktadır. Klasik anlatı sinemasının önemli bir unsuru olan müzik kullanımı da bu yapının bütünlüğüne hizmet etmektedir. Müzik ve efekt ile oluşturulan gerilimin kurgusal bir boyut kazandırdığı görülmektedir. Böylelikle konvansiyonel bir ticari amaç ile başarı yakalaması, gişe hedefini gözetmesi, akabinde de seyirciyi büyümlü bir dünya ile rahatlatması, özdeşleştiren duygu yoğunluğu yaşatması, klasik anlatı sinemasının amaçlarından olmaktadır. İzleyicide merak duygusu uyandırma, aksiyon, çatışmalı ve anlaşılır öyküleme süreci ile akıcılık elde ederek geleneksel dramatik yapı oluşturulması klasik yapının temel unsurları olmaktadır. Klasik anlatı sineması, Ana akım, seyirlik olarak da adlandırılmaktadır (Uğur, Yılmaz, 2016, s. 211).

Klasik anlatı sineması “hemen ve kolayca kavranılabilir görsel dünyalar kurar, bu dünyanın içinde popüler kültürün önemli bir kısmını işgal eden aşk, cinsellik, tutsaklık, bireysellik, birlik, dayanışma, cesaret, kahramanlık, kıskançlık, hırs temaları yerleştirir” (Oluk, 2008 s. 76).

Aristo, klasik anlatının kurmacasında özdeşleşmeyle birlikte kahramanın ve seyircinin/ izleyicinin arınma durumunu ve tragedyanın varlığının tanımını şu şekilde yapmıştır.

Tragedya, acıma ve korku yoluyla bu gibi duygulardan bir arınma sağlamak için, ağırlığı olan, tamamlanmış, belirli uzunluğa sahip bir eylemin, her bölümünde ayrı ayrı biçimlerde çeşnilendirilmiş bir dil kullanarak, anlatı aracılığıyla değil, davranışlarda bulunan insanlar aracılığıyla taklit edilmesidir (Aristoteles, 2019, s. 15).

Hollywood sineması olarak da adlandırdığımız klasik anlatı sinemasında, izleyici ile duygusal bağ kurma, izleyiciyi etkileme, kahramanın/ karakterin yerinde olma, onunla o serüvende özdeşleşme, olay örgüsü süresince katharsise ulaşma, etkilenme ve tutkulu bir şekilde bağlanma, bu anlatı türünün ana hedefleri olarak anlaşılmaktadır.

Böylece seyirci olayların akışına kendini kaptırarak, olaylar ve karakterlerle özdeşleşir. Zihinsel faaliyeti bir kenara bırakarak, karakterlerle, duygusal bir temel üzerinde kurulan bir yaşantı birliğine girer. Seyirci doruğa doğru yükselen bir gerilimle, başka bir hayatın içinde yer alarak (fiction), doruk

noktası ile birlikte başlayan son bölümde, olayların çözülmesiyle, yapay olarak içine sokulduğu gerilimden kurtarılarak rahatlatılır. İşte, haz buradan doğar (Parkan, 1983, s.16).

Sonuç olarak, Hollywood sineması da dediğimiz klasik anlatı sineması, ticari bir amacı olan, seyirciyi tavlama, büyülemeye yönelik hizmeti olan, özdeşleme ile baş kahraman/ baş karakter arasında duygusal bir bağ ile bağlanma noktasına ulaştıran ve beraberinde katharsis yaşatan ve bu kavramlar üzerine kurulu, eğlendirmeye yönelik sürükleyiciliğin amaçlandığı bir anlatı sinemasıdır.

2.3.2 Çağdaş Anlatı Sineması

Modern kavramı, din tarihinden süre gelmekte, sanat ve edebiyatta da belirgin bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. ‘Eski’ olarak belirtmenin yerine ‘güncel’ olma anlamıyla yerini sağlamlaştırmaktadır. Modernlik yeniye savunurken, eski olanı da var etmeyi gözetmektedir. Fakat güncel kavramı ile yola çıktığında eski olanının var olmadığını, geçerliliğini yitirdiğini belirtmektedir (Kovacs, 2010, s. 8).

Modern kavramının 19. Yüzyılda olumlu bir düşünme olarak yayılmasıyla birlikte modernliğin çeşitleri de türemiştir. Bu kavramların estetik algısı ve sanat tarihindeki yeri ve önemi belirlenmeye ve yayılmaya başlamaktadır. Modern, modernite, modernist, modernizm gibi kavramların kullanılması edebiyatta da mevcuttur. Amerikalı sanat eleştirmenliği yapan Clement Greenberg, modernizm ile ilgili olarak, sanat tarihinde bütün bir dönem içinde yer edindiğini ve faydalandığını ileri sürmektedir. Akabinde Fransız ressam Edouard Manet, modernizm terimini, stil ve sanatsal hareketlerin tümü olarak ifade etmektedir. Böylelikle modernizmin, kültür içinde nefes alabilen, canlı bir durumda olan, sanatsal faaliyetlerin ve şeylerin bütünü olarak değer kazandığı görülmektedir (Kovacs, 2010, s. 11).

Modernizm’in sanatsal olguları içinde ve modernizm’e ait biçimlerinde, sinemanın bu kavram ile olgusallaştığı ve Fransız Yeni Dalgası yönetmenlerin ‘auteur’ yönetmenlerce de keşfedildiği, gerçek sinemaya ait adımların ve düşüncelerin olduğu, sinemanın modernleşmeye uygun çeşitli düşünceler ile sanatsal geleneğini bulma yollarına gidildiği, sanatsal gücünü ve aktifliğini ortaya çıkarmak için tiyatro ve edebiyattaki modern yapıların, sinemadaki faaliyet ve çeşitlemelerine yönelik yol izlendiği ve bu atılımlar ile sinema alanında alman dışavurumculuğun ilk ortaya çıkışı görülmektedir (Kovacs, 2010, s. 16- 17).

Modern sinemadaki anlatımın aktif tarafı, öykü anlatımıyla beraber sarsıcı bir biçimi, konuyu ele alması, konunun, öyküdeki olayın işleniş ve anlatış biçiminin izleyici tarafından anlaşılmasının zorlaşması, filme dair detayların çözümü için imgelemi yansıtmaması, modern sanat sinemasının ve çağdaş anlatının belirgin durumunu temsil etmektedir. Modern sinemadaki anlatımın, öykü anlatımındaki insan ilişkilerinin ve akabindeki eylemlerinin, bu çerçevedeki oluşturduğu sorunların, geleneksel model ve usullerden kopuk oluşundan kaynaklı olarak ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Deleuze, kopukluk noktasında, dünyada var olan ve temelinde yatan inançsızlık durumuna karşın modern yabancılaşma olarak tanımlamaktadır. Deleuze'a göre modern anlatı sinemasının, dünyaya, inancı yeniden şekillendirme işlevinde, bireyin yeni ilişkiler ile meşgul olmasını, birey ve dünya arasındaki kanalın bu yeni ilişkiler üzerine geçirilmesini belirtmektedir. Böylelikle modern sinemanın öykü anlatmadaki bir başka biçiminin oluşturduğu görülmektedir (Kovacs, 2010, s. 59).

Modern anlatıda, farklı karakterlerin bakış açılarıyla birincil ve ikincil olay örgüleri iç içe geçirilir ve bu olay örgüleri ve sürekli değiştirilerek izleyicinin dikkatini ayakta tutmak amaçlanmaktadır. Ayrıca; şimdi ve gelecek birleştirilerek eş zamanlılık da tercih edilmektedir (Sözen, 2008, s. 132- 133).

Modern sinemayı klasik dramatik anlatı sinemasından ayıran en belirgin biçimsel noktası anlatıdaki, öyküdeki olay örgüsünün örülmesi ile ilgili olmaktadır. İnsanı düşünmeye, zihinsel faaliyete ve okumaya davet eden modern sinema anlatısının konusunu, temasını, imgelerini anlamak, estetik açıdan bu anlaşılma ile beraber özgürlük bakımından da anlatısını ortaya koymaktadır. Çağdaş ve modern anlatının gerçekliği olabildiğince en tabii olan ile işlemesi, gerçek olanı mesele edinmesi, gerçek hayata dair konuları ele alması, yabancılaşma, iletişimsizlik, toplumsal sorunlar, bireyin kent olgusu içinde kaybolması, kopuş gibi konuların gerçeğe yakınlığı ile temas kurması ve bu bağlamda mekan ve zamanda da gerçeklikle temas halinde olması modern ve çağdaş anlatının çok boyutluluğundan ileri gelmektedir.

Modern sinemaya yaklaşımlar arasındaki ana sınır onu estetik, stilistik ya da entelektüel evrimin bir ürünü olarak görenler ile estetik/ stilistik tercihlerin, bunların bazıları teknik ya da stilistik yeniliklerden ortaya çıksın ya da çıkmasın, özgül bir kombinasyonu olarak görenleri ayırır. İki görüş de 1950'lerin başında bu yana film eleştirisinde bir arada var olmuştur (Kovacs, 2010, s. 35).

Modern ve çağdaş anlatıların kuşkusuz gerçeğe yakın, aslına uygun yaşantının bir suretini, kopyasını mümkün olabildiğince yansıttığı bilinmektedir. Gerçeğin aslını

ararken, düş dünyasının da bu duruma, bu gerçekliğe hizmet etmesini sağlamaktadır. İzleyicinin eğlence duygusunu ön plana çıkarmayan modern anlatının, zihinsel faaliyet olarak düşündürme eyleminde bulundurduğu, toplumsal içerikli konuları işlediği, psikolojik gerçekliği ve dramı işlemeyi hedeflediği, bu bağlamda modern ve çağdaş anlatının çizgisini çizdiği anlaşılmaktadır (Parkan, 1983, s. 16). Modern anlatı, yabancılaşma durumu ile izleyiciyi özdeşleşmeden uzak tutarak ve bu durumu kırarak, meselenin tartışılması, sorgulanmasını istemektedir. Çağdaş anlatılar açık uçlu anlatı yapısına sahip olduklarından dolayı, günlük yaşamın izlerini ve konularını, öyküdeki olayları bu şekilde düzenlemektedir.

2.3.3 Klasik Anlatı ve Çağdaş Anlatıya Karşılaştırmalı Bir Bakış

Sinema anlatılarına baktığımızda geleneksel, çağdaş veya modern anlatılar şeklinde bir kümeleştirme ve sınıflandırma yapılmaktadır. Klasik dramatik geleneklerin, geleneksel anlatı ile bezendiği, diğer taraftan çağdaş ya da modern anlatının tam tersi istikamette ilerlediği ve klasik dramatik yapının karşısında durduğu görülmektedir.

Büyük Günahlar

Aristo, sanatın varlık bulmasının temelinde, insanın öykünme ihtiyacında ileri geldiğini söylemektedir. Tragedya ile bu öykünmeyi eylemsel olarak da açıklamaktadır. Tragedyanın öğeleri olan öykü, karakter, dil bu işlevi yerine getirmektedir. Olay örgüsünün bu bağlamda öyküdeki olayları örmesi, bağlaması ve eylemlerin öykülenilmesi tragedyanın önemli bir işlevi ve öğesi olmaktadır. Böylelikle geçişli anlatının yalın bir şekilde izleyiciye aktarılması, bu anlatının ve tragedyanın işlevi olan öyküden ileri gelmektedir. Tragedyanın öykülemedeki düzeniyle birlikte hissettirdiği acıma, korku ve katharsis'in devreye girmesiyle özdeşleşme durumu gerçekleşmektedir. Böylelikle kahraman ile oluşan özdeşleşmenin sonucunda izleyici kahraman ile aynı duyguları yaşayarak anlatıdan uzak tutulmadan anlatının içine çekilmektedir. Tek anlatımlı bir öykü anlatımıyla konuyu çabuk kavrama, hoşlanma ve beğeni ile bu sanatın amacı yerine getirilmektedir. Böylelikle izleyiciye başka bir büyüdü dünya sunulduğu ve bu dünyadaki karakterle özdeşleşen, ondan hoşlanan bir beğeni duygusu ile gerçek dünyadan koparıldığı, farklı bir dünyada var edildiği anlaşılmaktadır (Büker, 1985, s. 99- 100).

Temel Erdemler

Aristo'nun tragedyasının tam tersi istikamette ilerleyen ve geçişsiz bir anlatı kavramıyla bütünü, birliği ve düzeni bozarak, kararma, kesme, alıntı gibi öğeleriyle anlatıyı bölerek yabancılaşma efektiyle izleyiciyi anlatından uzaklaştırmaktadır. İzleyici bunun bir film kurmacası olduğunun farkında olmaktadır. Böylelikle çağdaş anlatının, klasik geleneksel anlatı gibi özdeşlemeyi karakterin eylemsel noktasında değil, aktif bir düşünce, düşündürme noktasında kurulmaktadır. Çağdaş anlatının, izleyiciyi aktif bir düşünce yapısının oluşumu için, anlam oluşturmak için izleyiciyi davet etmektedir. Çağdaş anlatı, klasik anlatı gibi saydam değildir. Göstermekten çekinmez bir biçimi ortaya koymaktadır. Böylelikle çoklu anlatımla birden fazla kavram tartışılabilir ve anlamlar çıkarılmaktadır. Heterojen bir yapıya sahip olmasından dolayı, çok anlatımlı ve katmanlı ilerleyişi açık uçlu anlatımı benimsemektedir. İzleyiciyi bu noktada hoşlanmaktan çok olaylardan rahatsız olmaktadır. Rahatsız olma, düşünme, yabancılaşma, anlam üretme, kavram tartışma, evrensel meselelere odaklanma gibi durumları yaşayan izleyici, gerçek dünyada olduğunun farkında olmakta, izlediğinin bir sinema olduğunu bilmekte, her şeyin bir gerçeklik içinde anlatıldığını görmektedir (Büker, 1985, s. 100- 101).

Peter Wollen, Fransız yönetmen Jan Luc Godard'ın klasik, geleneksel dramatik yapının dışında karşı- sinema geliştirdiği, bu doğrultuda karşı-sinemaya dair ana özellikler belirlediğini tahlil etmektedir. Godard, Hollywood- Mosfilm'in değerlerinden yedisine karşın, nispeten kendi yaklaşımı ile başka bir yapı ve zıtlıklar ortaya koyarak karşılaştırma yapmaktadır. Bu durumu şu şekilde ifade etmekte, şematik olarak dizilim yapmaktadır. Sinemanın yedi ölümcül günahına karşın yedi ana erdemini tek tek açıklayan Wollen, şekil olarak da ortaya koymaktadır. Tablo 2.1'de yer alan sol taraftaki veriler, sinemanın yedi ölümcül günahı olup klasik dramatik yapıyı temsil etmekte ve geleneksel anlatıya denk düşmekte; sağ taraftaki veriler ise sinemanın yedi ana erdemi olup çağdaş ve modern anlatıyı temsil etmektedirler. Böylelikle sinemanın erdemi ve günahı şu şekilde açıklanmaktadır (Wollen, 2013, s. 77).

Tablo 2.1 Sinemanın yedi ölümcül günahına karşılık, sinemanın yedi ana erdemi (Wollen, 2013, s. 77)

Sinemanın Yedi Ölümcül Günahı	Sinemanın Yedi Ana Erdemi
Anlatı geçişkenliği	Anlatı geçişsizliği
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Şeffaflık	Ön plana çıkarma
Tek diegesis	Çoklu diegesis
Kapalılık	Açıklık
Haz	Rahatsız olma
Kurgu	Gerçeklik

1. Anlatı Geçişkenliği Karşısında Anlatı Geçişsizliği

Anlatı geçişkenliğinde, anlatı, kendi doğrusunda ve işlevinde ilerlemekte, nedensellik zinciri örülmekte, kronolojik bir olay örgüsüyle sıralanmakta, psikolojik olarak güdülenmektedir. Hollywood sinemasındaki filmlerde, filmin serim bölümünde ana dramatik durum ortaya konulmaktadır. Bozulan dengeyle birlikte kışkırtıcı olay ve yükselen aksiyon, beraberinde doruk noktasına varmakta, geri dönüş ve bozulan denge ile yeni bir denge kurulmakta, sonrasında ise çözüme ulaşılmaktadır. Godard, klasik dramatik yapının, geleneksel anlatının tam tersi bir formülü ortaya koymaktadır. Edebiyat'dan esinlenen Godard, ayrı bölümler fikriyle anlatıyı kesintiler ile işlemekte, pikaresk romanları kılavuz edindiği anlaşılmaktadır. Pikaresk roman türünden anladığımız, hayatın ve yaşamın çeşitliliği ve zenginliğindeki kazanmanın ve kaybetmenin ve beraberinde iniş ve çıkışın olduğudur. Toplumun alt tabakalarındaki kahraman marjinal bir tip, maceracı ve kurnaz, aile kavramından uzak, düzenbaz bir serseriye temsil etmektedir. Godard'ın, anlatı geçişkenliğini kırdığı en belirgin unsur; anlatının duygusal yapısını bozması ve bu doğrultuda anlatının akışını kesip izleyiciyi yeni bir noktadan başlatarak, yeni bir odak noktası oluşturmaktır (Wollen, 2013, s. 79).

2. Özdeşleşme Karşısında Yabancılaşma

Duygusal bağ kurma, karakter ile empati bağını kurma ve kuvvetlendirme durumu, özdeşleşmenin belirginliğini ve önemini arttırmaktadır. Dolayısıyla sinemada özdeşleşmeye dair farklı özellikler de vardır. Bunlara bakıldığında karakter ile çifte özdeşleşme durumu, bir diğeri inanç ile sınırlanan özdeşleşme durumu, bir diğeri uzamsal ve zamansal sınırlar içerisinde her durumda psikanalizdeki imagonun

hissedilmesi ve belirginliği durumundaki özdeşleşme olmaktadır. Godard'ın, özdeşleşme hissini kırmaya çalıştığı görölmektedir. Godard'ın filmlerinde de bu özdeşlemenin kırılması için kurguya, gerçek olan insanlara yer vermesi, karakterlerin bilinçli bir şekilde kameraya bakarak izleyiciye anlatması, karakterlerin sesini kümeleştirerek aynı olmayan karakterler için aynı sesi kullanması ve aynı olan karakterler için aynı olmayan sesler kullanması, filmlerine gerçek yaşamı sunması, filmlerinde baş karakterlerin hazırlanma, makyaj yapma durumlarını izleyiciye izletmesi gibi durumlarla özdeşleşmeyi kıldığı ve bozduğu saptanılmaktadır (Wollen, 2013, s. 79- 80).

3. Şeffaflık Karşısında Ön Plana Çıkarma

Godard'ın filmlerinde, izleyicinin ekranda kamerayı görmesi, kameranın filmin içine girmesi, filmlerinde gürültünün hissedilmesi, filmin yalın ve şeffaflığını daha da ön plana çıkarmaktadır. Filmi yazma ve okumayı olumsuzlanma ile ifade etmenin düzeneğinde imgelerin kullanılması ve yazılması, filmi çizmekten öte silme eylemi ve bu durumda imgelerin de silinmesine yönelik gösterimler, gürültünün bariz hissedildiği görölmektedir (Wollen, 2013, s. 80- 81).

4. Tek Diegesis Karşısında Çoklu Diegesis

Geleneksel anlatı filmlerinde, aynı dünya içinde oluşan olaylar, anakroniler saptanılıp, estetik bir değerle gösterilen yapıda olduğu anlaşılmaktadır. Uzamın ve zamanın tutarlı, kronolojik bir sırası olduğu ve bir düzen ile ilerlediği anlaşılmaktadır. Bir tek çoklu diegesise müsaade edilmektedir. Film içinde film, oyun içinde oyun gözetilmektedir. Devamlı olmayan diegetik mekan ise diegesis ile sınırlandırılmaktadır. Godard'ın filmlerinde, film içinde film yok anlayışıyla, bazı ana karakterlerinin değişik diller konuşması ve birbirleriyle iletişimlerinin tercüman aracılığıyla gerçekleşmesi, tercümana da anlamsız sözler, konuşmalar söyletmesi görölmektedir. Bu sayede tek diegesisten ayrılma meydana gelmektedir. Tek bir anlatının var olmadığı görölmektedir. Farklı sekanslarda da farklı dillerin söylenmesine, konuşulmasına izin verilmektedir (Wollen, 2013, s. 82- 83).

5. Kapalılık Karşısında Açıklık

Hollywood sinemasının kapalılık ile uyumlu olarak içine kapanık hale geldiği, alıntılama ve kinaye kullanımının sınırlandığı dikkati çekmektedir. Godard ise alıntılamaı kullanarak filmlerinde bu işleve anlam yüklerken, resim ve edebiyattan çokça faydalanmış, doğrudan alıntılarının pastiş ve parodiyi de içermesiyle, filmlerinde bu gibi izlenimlere yer verdiği görölmektedir. Godard'ın filmleri analiz edildiğinde,

alıntılar ve kinayeleri kullanarak filmlerine yapısal bir önem atfettiği ve değer yüklediği, bu şekilde filmin değerini, bu alıntılama ve kinayeyi anlamadan tüm filmi anlamının mümkün olamayacağı bir seviyeye çıkardığı anlaşılmaktadır (Wollen, 2013, s. 83- 84).

6. Haz Karşısında Rahatsız Olma

Geleneksel anlatının, eğlence olarak tüketim hizmetine sunulduğu, gerçeklikten uzak rüyalara daldırıp çıkarıldığı, haz duygusunun artırıldığı, hipnotize ettiği görülmektedir. Brecht, sanatın amacını ortaya koyarken eğlenceden uzaklaşmamaktadır. Horace'tan alıntısında öğretmen de haz ile ilgili olduğunu söylemektedir. Bu durum gerçeklikten uzak düşmemektedir. Bilim, fantezi gibi konuları işleyen devrimci bir sinemanın haz duygusu, sunuş yönteminin nasıl olduğuyla ilgili olmaktadır. Fantezilerin imgelerle bağlantılı olduğu da görülmektedir (Wollen, 2013, s. 84- 85).

7. Kurgu Karşısında Gerçeklik

Godard'ın sinema anlayışına baktığımızda kurguya dair irite olduğu gözlemlenmektedir. Godard'ın Vivre sa Vie filminde görüldüğü gibi kurguya yer verilmediği saptanılmaktadır. Filmlerinde özel seçilmiş kostüme yer verilmediği görülmektedir. Kurguya rastlanılsa da modern ve çağdaş anlatının izleri çokça belli edilmektedir. Görüldüğü gibi Godard, özel efekt ve kurgu gibi durumlardan net bir çizgiyle uzak durmaktadır. Kurgu ile düşüncelerinin yanı sıra aktörlüğe baktığı durum da paralelinde gelmektedir. Aktörlerin başkalarının sözcüklerini kendi sözcükleriymiş gibi lansa etmesinden dolayı, aktörlere olan güven duygusunun sorgulanması gerektiğini savunur. Bununla birlikte kişilerin kendisine ait olan kelimelerle konuşmadığından dolayı saf ve şeffaf bir karşılıklı konuşmanın gerçekleşemeyeceğini savunmaktadır. Godard'ın karşı sinema oluşturma fikri, sinemanın kendi antagonistik ideolojisi, estetiği ve fantezilerinin olmasını savunmasından ileri gelmektedir (Wollen, 2013, s. 86- 87).

BÖLÜM 3

3. 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI VE ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASININ ÇAĞDAŞ ANLATI BAĞLAMINDA GELİŞİMİ

3.1 Bağımsız Sinema

Bağımsız sinema, adından da anlaşıldığı üzere, bir özgürlük alanını oluşturmakta, yaratıcılık sürecindeki özveri ile film süreçlerindeki yönetmenlik, yapımcılık alanında tam bir yetki ve özgür bir alana sahip olmaktadır. Bağımsız sinemanın sunduğu özgürlük alanı ve yönetmenlerin bağımsız filmlerine bakıldığında; film süreçlerinde özgürce hikaye anlatmakta, popülerite kaygısı olmadan klasik anlatı kalıpları dışında, kendi üslubu ve biçimiyle kendi filmini yazmakta ve yönetmekte, yapımcılık ve kurgusunu üstlendikleri bir alanda filmlerini çekmektedirler.

Sinemanın dev bir endüstriyel yapıya dönüşmesi ve güçlenmesinde, ticari bir alan oluşturan Amerikan sineması, Fransızlardan sinema endüstrisinde katbekat hakimiyetlerini devam ettirmektedirler. Sinemanın sanatsal ve düşünsel gelişiminde Fransız sinemasının öncülüğü olsa da ticari boyutta bakıldığında pazarın hakimiyeti Amerikan sinemasının elinde olmaktadır. Böylelikle Hollywood sineması gitgide globalleşerek yayılımını diğer ülkelerde de göstermiş olmaktadır. Avrupa ülkeleri de bu durum karşısında kendilerine özgü bir üslupla sinema tarzlarını oluşturmak, özgün bir sinema anlayışı ve sinema dili geliştirerek, hegemonik yapıyı kırarak sinemalarının dilini ve filmlerinin yeni söylem ve farklı yapısını ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Bu doğrultuda yönetmelerin kendilerine has bir üslup ve biçimle bağımsız bir sinema anlayışını, geleneksel bir sinema kalıbının dışında farklı bir sinema dilinin ortaya çıkışına katkı sağladıkları anlaşılmaktadır. Böylelikle günümüze kadar gelen bağımsız

sinemanın mücadelesi, farklı yapısını anlatmak doğrultusunda başarılar elde etmesi, kalıplaşmış geleneklerin dışında kendine has bir geleneği ortaya koyması, etkilemesi sonucunda kendi tarihini yazdığı görülmektedir. Sinema tarihine bakıldığında, bağımsız sinemanın tek bir kalıpla tanıma tabi tutmanın zor bir iş olduğu, bu kavramın ve bu sinemaya ait ölçütlere bakıldığında esneklik, zenginlik, çeşitliliğin sabit bir yapıda olmadığından dolayı kalıba sokmanın olamayacağı söylenilmektedir (Göker, 2021, s. 39- 41).

Diğer taraftan sinema tarihine bakıldığında Amerikan sinemasının hegemonyası sonucunda, bağımsız sinemacılar da, yıldız oyuncu anlayışıyla kendi sistemlerini, endüstrisini kurma sürecine girmektedirler. Diğer taraftan 1920'li yıllarda Sovyetler'de Pudovki, Vertov, Eisenstein Rus biçimciliği adı altında bir sinema akımını ortaya koymaktadırlar. Döneme öncülük eden ve ses getiren fimler; Eisenstein'nın *Potemkin Zırhlısı* (1925) ve Vertov'un *Film Kameralı Adam* (1929) filmleridir. Adlarından çokça bahseden Sovyet sineması, Vertov'un başlattığı ve öncülük ettiği Sinema- Gerçek ve Sinema- Göz ile bir ekolü ortaya koymaktadırlar. Savaş sonrası İtalyan Yeni Gerçeklilikle faşizmi, kameranın sokağa inmesi, gerçek olay öyküleri, yenilikçiliğe açık ve anti- faşist anlayışıyla bir akım doğduğu anlaşılmaktadır. Daha sonrası Yeni Dalga adı verilen akımın Fransa'da filizlenmesi ve farklı bir gerçeklikle, Godard adından bahsederek auteur kavramı da doğmaktadır (Özdoğru, 2004, s. 19- 21).

Sinemanın tarihine bakıldığında gerçekçilik kavramı ve anlayışı altının çizildiği görülmektedir. Gerçekçiliğin vurgusunun yapılmasının sosyo- ekonomik nedenler ışığında geliştiği anlaşılmaktadır. Rönesans'a kadar süre gelen Avrupa ve başta Fransa olmak üzere yenilik, bilimsel buluş ve keşiflerin gelişme sağladığı görülmektedir. Akabinde Rönesans ile başlayıp devam eden bu bilimsel, teknik, düşünsel yeniliklerin ve keşiflerin altında yatan ana fikir gerçeğe ulaşma fikri ile yola koyulduğu izlenimini vermektedir. Bazı düşünce akımları, bunlar; Materyalist, pozitivist ve rasyonalist gibi akımlar da güçlü bir şekilde gerçeğe ulaşma vurgusunu yapmaktadırlar. Bu akımlar haricinde sanat da gerçekliği ve gerçeğe ulaşma fikriyle yerine sağlamlaştırdığı görülmektedir. Böylelikle sinema sanatının ortaya çıktığı Fransada, Lumiere kardeşlerin filmi dünyada ilk gösterime giren '*Trenin Gara Girişi*' filmi olduğu görülmektedir. Böylelikle Melies, Rus kuramcılar ve Griffith sinema sanatının, buluşun, gelişimin, ifadesini, anlatımını ve gerçeğe yakınlığını bulma çabasını

vurgulamaktadırlar. Gerçekçilik olgusunu, sinema tarihinde ilk hedef olarak belirleme ihtiyacı duyan Godard, mimesis kuramı ile bezendirmektedir (Parkan, 2017 s. 21- 24).

3.2 1990 Sonrası Türk Sinemasında Bağımsız Sinema Tartışmaları

Türk sinema tarihinin 1990 sonrası döneminin izleklerini anlayabilmemiz için, 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi ve 12 Eylül öncesini anlamak daha doğru olmaktadır. 12 Eylül darbesinin, Türk sinemasına da darbe niteliğinde etkisi söz konusudur. Türk sinemasının kritik durumu ve krizine çare bulunmaktan ziyade, toplumsal ve siyasal ortamın gerginliği, ağırlaşan koşullar film yapım sürecini de etkilemektedir. Bu durumun kurtuluşu olarak, seks filmlerinin etkisinin azalması sonucunda bunların yerine arabesk film ve şarkıcı filmler, dramaların etkisini sürdürdüğü görülmektedir (Scognamillo, 1988, s. 33- 34). Siyasal alanın baskıcı politikaları ve sansürü, toplumsal kargaşa, sıkıntı ve çatışmaların, sorunların işlenmesine yönelik filmlerin yapılmasının engellendiği anlaşılmaktadır. Böylelikle kadına yönelik ve onun sorunlarına dair filmler yapılmaya başlandığına şahit olunmaktadır.

Türk sineması, 1990'lı yıllara doğru ilerlerken, 1990'lı yıllarda yaşanan sıkıntının geçmiş dönemlerden etkilendiği ve bu yıllarda bir buhran içinde olduğu görülmektedir. 1980'li yıllarda yaşanan sıkıntılar nezdinde, 1990'lı yıllarda da Hollywood'un etkisi ve egemenliği, siyasal, politik ve iktisadi istikrarsızlığın etkileri sonucu bir krizin oluşumu, sinema salonlarının sayısının azlığı, Kaset, Tv, Vcd, Dvd gibi teknolojilerin gelişimi sonucu insanların sinemaya gitme kültürlerinin azalması sonucunda Türk sineması bu dönemde olumsuz olarak çok etkilenmiştir. Türk sinemasının gücü azalsa da varlığını sürdürebilmek için çaba sarf etmiş, bir grup sinemayı benimseyen kişilerin isteklerini yanıtsız bırakmamıştır. Böylelikle klasik anlatımın etkisinden uzaklaşıp, klasik anlatım dışında başka anlatım tarzı ile başarı yakalanmaya çalışılmıştır (Aksakal, 2018, s. 750- 751). 1990'lı yıllarda Türk sineması, dünyaya ayak uydurma ve kendisini geliştirme çabası içindedir. Küreselleşmenin de etkisiyle Türk sineması, televizyon alanında ve reklamcılık gibi sektörlerde çalışan yönetmenlerin, bilgi, birikim, teknik gibi donanımsal tecrübeleri, Türk sinemasına katkıda bulunmuştur. Bu dönemde Yeşilçam'ın izlekleri iyice kaybolmuştur. Hollywood yapımı filmler varlık göstermektedir. Amerikan filmlerinin, anlatımı, tekniği, aksiyonu seyirciyi tekrar sinema salonlarına çekmektedir. Bunun etkisiyle eğitim seviyesindeki zayıflık, kültürel yapının olumsuz etkilenmesi Türk sinemasını

bir çıkmaza daha sokmaktadır. Türkiye ekonomisinin çeşitli dış ve iç sebeplerden dolayı yaşadığı iktisadi krizi de bu durumu tetiklemektedir. Liberalizm, küreselleşme, kapitalizm, ekonomik dalgalanma ya da durgunluk, siyasi ortamın gerginliği gibi çeşitli olgular Türk sinemasını derinden etkilemektedir. 1990'lı yılların son çeyreğinde birkaç Türk yönetmen, Yavuz Turgul, Derviş Zaim, Mustafa Altıoklar, Sinan Çetin gibi yönetmenler sinema alanında piyasayı hareketlendirse de yeterli olmamıştır. 1990'lı yıllar her türlü değişime ve yeniden yapılanmaya açık, yeni form ve estetikle özellik katma gibi durumları desteklenmektedir. Konu, tema, anlatım kavramının yeniden yapılanması, kurgu ve mizansenlerin değişimi, çağdaş anlatı ve öyküleme süreci gibi özellikler ile Türk sinemasında bir kırılma söz konusu olmaktadır. 1994 sonrası döneme ayak basıldığında Türk sinemasındaki gelişimin sonucunda, seyirciyi hedefleyen filmler ile festival gibi yurtdışında da tanınıp, takip edilen dinamik, yeni yönetmenlerin döneminin başladığı görülmektedir. Türk sinemasının, dünyada değişen ve gelişen olaylara karşı kendisini güncel tutabilmesi ya da değişime yetişebilmesi, uyum sağlayabilmesi bir hayli güç durumda olmaktadır. 1990'lı yıllarda Türkiye ekonomisinin küreselleşmenin odağında ve kendi iç dinamiklerinde ekonomik, politik meseleleri tartışan ve çözüm için çabalayan bir konumda olduğu görülmektedir. Küreselleşme ve ona ayak uydurabilme gayreti süresince de Türk sinemasına dair birtakım yönetmenlerce teknik bir yeniliğin içinde sinemaya tekrar bir yön verildiği anlaşılmaktadır (Aksakal, 2018, s. 756- 757).

1980'li yılların son çeyreğinde bir krizin oluşumu ve bu kriz oluşumunda 1990'lı yılların bir yeni dönemi tekrar açtığı ve Türk sinemasının yeni bir dönemine şahitlik edilmektedir. Türk sinemasının da akıbetini belirleyecek olan bu dönemde, Türk yönetmenlerinin projeleri dikkate alınacak olup, Türk sinemacılarının filmleri dünyada da fark edilmeye başlayacaktır (Karaca, 2020, s. 5).

1990larda Türk sineması klasik Yeşilçam geleneğinden iyice uzaklaşmıştır. Amerikan filmlerinin dinamizmine yaklaşan filmler görülmektedir. Genç bir yönetmen kuşağı devreye girmiştir. Bunun sonucunda anlatımda, temalarda, kamera hareketleri ve aksiyonda değişiklikler göze çarpmaktadır. Seyirci ile tekrar salonlarda buluşan filmler yapılmıştır. Ancak sinemanın kamuoyunu etkileyen bir tartışma alanı olabileceği unutulmuştur. Zaten eğitim seviyesi düşük, kültürel alanda karmaşa yaşayan bir ülkenin sineması olarak entelektüel ve ahlaki krizden payını alan sinemanın bu unutulmuşluğu hatırlatacak takati de yoktur (Pösteği, 2005, s. 182).

Türkiye ekonomisinin bu dönemdeki hem politik hem ekonomik hem de iktisadi iniş çıkışları, dışa bağımlılığının artması, üretimin istenilen seviyeye çıkamaması,

dünyadaki diğer ülkelerin ekonomik ve iktisadi anlamda yaşadıkları sıkıntı, Türkiye ekonomisinin de bu durum karşısında etkilenmesi, buhrana girmesi sebepleriyle Türk sineması bu durum karşısında dolaylı veya doğrudan olumsuz olarak etkilenmektedir. Türk sinemasının küreselleşme sürecindeyken Hollywood star/ yıldız sistemi ve klasik anlatı sinemasının hegemonyası devreye girmektedir. Bu durum Türk sinema üretimini, dağıtımını ve sinema salonu bulunmasını etkilemekte ve yayılmasının yolunu tıkamaktadır. Bu yol tıkanıklığının açtığı problemlere baktığımızda ise Türk sinema sektöründeki üretimin azlığı, bu bağlamda maliyet ve finansal sorunların yaşanması sonucu büyük bir darbe olduğu görülmektedir. Bu yıllarda yaşanan kriz ve bu krizden kurtulma ve tekrar ayağa kalkma ve sinemaya farklı bir üslup ve anlatımla üretime başlayan yönetmenlerin filmlerinin katkı sağladıkları görülmektedir. Bunlar; Zeki Demirkubuz *C Blok* (1994), Derviş Zaim *Tabutta Rövaşata* (1996), Yavuz Turgul *Eşkiya* (1996), Mustafa Altıoklar *Ağır Roman* (1996), Zeki Demirkubuz *Masumiyet* (1997), Nuri Bilge Ceylan *Kasaba* (1997), Zeki Demirkubuz *Üçüncü Sayfa* (1999) gibi filmlerin ve yönetmenlerin yeni bir arayış ve anlatımı ortaya koyduklarını, kendilerine daha sağlam bir özgün alan ile bağımsız bir sinema, sanat filmi gözettileri, eskiye geri dönüşü, Yeşilçam'ı reddettikleri görülmektedir.

Böylelikle Türk sinemasına katkı ve öncülük eden Metin Erksan ve Ömer Kavur gibi önemli yönetmenlerin sanat filmlerindeki izleklerin henüz bir akıma tabi olmadıkları anlaşılmaktadır. 1990'lı yıllar ve sonu itibariyle Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Ümit Ünal gibi genç ve dinamik yönetmenlerin sanat filmi konusundaki atılımları görülmektedir. Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerine ve sinema anlayışlarına bakıldığında, öyküden ziyade durum anlatmak ve durumdaki kavramları sorgulatmak, düşündürmek ve doğru sorular sordurmak, günlük hayatın sıkıntıları ve izleklerini gerçekliğiyle işlemek, minimal bir anlatı perspektifi ile sanatlarını icra etmek gibi bu minvalde bağımsız, çağdaş ve sanat sineması temsili yönünde katkı ve öncülük göstermişlerdir. Bunun sonucunda Türk sinemasına kattıkları yenilik ve modernlik anlayışıyla, karakterleri de işlerken olaylar karşısındaki durumları sonucunda hangi zihinsel ve bedensel eylem faaliyetlerindeki tepkileri, düşüncelerini, günlük yaşamdaki insanın durumlarını anlatmadaki ustalıkları görülen, kendilerine has üsluplarını ortaya koyan sanat filmi yönetmenleridir (Akbulut, 2012, s.114- 115).

1990'larda Türk sineması bir değişimin sancısını yaşamaktadır. Ölmekte aksine kabuk değiştirerek yeni tema ve formlarla yoluna devam

etmektedir. 1980 sonrasında 12 Eylül'e göre şekillenen sineması yavaş yavaş yerini yeni özelliklere sahip bir sinemaya bırakmaktadır: Seyirci ile girilen ilişki (Eşkıya, Yavuz Turgul), Kürt sorununun sinemada kendine yer bulması (Işıklar Sönmesin, Reis Çelik), Amerikan filmlerinin dinamizmine yaklaşma gibi. Bunun yanında Yeşilçam'ın klasik geleneğinin de değişmeye başladığı görülmektedir. Farklı temaları, anlatım tarzlarını deneyen filmlerin ve onların yaratıcılarının buluştukları ortak nokta şudur: Yeşilçam sinemasının sunduğu olanaklarla yetinmemek... Bu filmlerde, Yeşilçam ürünlerinde bulunmayan kamera hareketleri, farklı kurgu ve mizansen denemeleri, çağdaş öyküleme ve senaryo teknikleri görülebiliyor. Özellikle 1994 sonrasında Türk sinemasında iki ana gelişme göze çarpmaktadır: seyirciyi hedefleyen filmlerin yapılması ve yurtdışında da takip edilen yeni bir yönetmenler kuşağının film çevirmeye başlaması (Pösteke, 2005, s. 41).

1990'lı yıllar ve sonrasındaki Türk sineması ve yönetmenleri, özgün bir alan ile bağımsız sinema dilini Yeşilçam'dan ve klasik dramatik geleneksel anlatı sinema yapısından farklı bir üslup ve biçimlerini ortaya koydukları görülmektedir. Ve bir umut vadettikleri de aşikar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde devletin Türk sinemasına desteğini daha ciddi bir şekilde ortaya koyduğu ve ilgilendiği, Eurimages üyeliğinin yapıldığı, projelere destek verilip, üretim alanlarının arttırıldığı büyük proje ve yapımlarının üretilmesine şahit olunmaktadır. Farklı bir kanal olarak festivaller, sponsor destekleri ve özel televizyon kanallarında da gelişmelerin söz konusu olduğu görülmektedir. Türk sinemasını belli bir noktaya taşıyan ve adından söz ettiren sanat filmleri, 1990 sonrası Türk sinemasındaki devinimi ortaya koymaktadır. Böylelikle bağımsız sinema yönetmenlerinin yurt dışında festivallerde filmlerini gösterime soktuğu, ödüller ve dereceler elde ettiği anlaşılmaktadır (Karaca, 2020, s. 5).

3.3 Bağımsız Sinema ve Çağdaş Anlatı İlişkisi

Bağımsız sinema denildiğinde ve kavramdan söz edilirken alışagelmışliğin dışında farklı olanı vurgulayan, sanatsal alanda bağımsızlık özelliklerini ortaya koyarak, meseleleri, konuları tartışan, düşündürten ve akabinde doğan fikirlerle bir üretim ve anlatım süreci meydana gelmektedir.

Bağımsız sinema geleneksel anlatıların dışında, benzer kalıplaşmış anlatılardan bağımsız olarak farklı olanı ortaya koyma, estetik, imge, simge, meseleye odaklanma, düşünce inşası gibi birtakım özellikleri barındırmaktadır. Bir taraftan da bağımsız sinema, ekonomik bağımsızlığıyla da dikkati çekmektedir. Bağımsız sinemanın ekonomik bağımsızlığı, gücü ve kılavuzuyla anlatımda bağımsız olduğu, benzer anlatı kalıplarından koptuğu ve klasik dramatik geleneksel anlatı kalıplarından kopuşuyla

karşı bir duruş sergilediği anlaşılmaktadır. Bu çıkarımlar sonucu geleneksel anlatı çizgisinden uzak, tam tersi ve farklı anlatım formu olan çağdaş anlatıyı benimsemektedir. Çağdaş anlatı yapısını benimseyen filmlere baktığımızda, geleneksel anlatı yapısına ait filmlerden net bir çizgi ile ayrıldığı görülmektedir. Vertov, Brecht, Godard'ın estetiği ve filmlerindeki çağdaş anlatı izlekleri ve anlatı yapısı, durumun tespitini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu anlamda özdeşleşmeyi kırmak, yabancılaşma ile düşündürmeye sevk ettirmek, evrensel ve soyut sorunlar üzerine tartışmak veya tartışmaya sevk edecek kavramlar sorgulanmaktadır (Sivas, 2007, s. 35).

Çağdaş anlatı filminde kahramanın kendisi ve içinde bulunduğu durum bir sorun olarak ortaya konur. Kahramanın eyleminin nedeni soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktadır, somut bir sorunu çözmek değil. Geleneksel anlatı filmi adaletin gerçekleşip gerçekleşmediği gibi somut bir sorunu tartışır. Örneğin bir polisiye filmde suçlu yakalanır ve cezasını bulur. Böylece adalet gerçekleşmiş olur. Oysa çağdaş anlatı filmi 'adalet' kavramını tartışır. Polisiye filmdeki suçlu kime, neye göre suçludur, suç nedir, vb. gibi soyut sorunları işleyen çağdaş film anlatısının bilinen anlamda bir <<son>>u da yoktur. Filmde geliştirilen izleğin çözümü sunulmaz izleyiciye (Büker, 1985, s. 101- 102).

Bağımsız sinemanın öğeleri ve işlevinin çağdaş anlatı ile örtüşmesi, hemen hemen aynı özellikleri barındırması, birbirleriyle ilişkili olduğu kanısına varılmaktadır. Çağdaş anlatıların, açık uçlu bir anlatı yapısına sahip olması, düşüncenin, eylemin ortaya konulması, alıntılama, kesme, kararmayla yabancılaşma efektinin hissedilmesi, çoklu anlatım ile düşündürmek ve birden fazla kavramı, sorunu tartışmaya açması, böylelikle düşünme ve düşündürmeyle özdeşleşme yaşanması ve bu bağlamda anlatımın zenginliği, çeşitliliği ve çok katmanlı oluşundaki bağımsızlığı, çağdaş anlatıyla bağımsız sinemanın hemen hemen aynı formda yer aldığı, iletişim halinde olduğu varsayımı çıkarılmaktadır. Anlatıların temelinde olan kavramlar işlenirken, Bunlar; olay ve olay örgüsü, zaman, mekan, karakterler, çatışma ve bir nedensellik ilkesi ile öykü ve söyleme dair bir anlatının oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Bu gibi anlatı kuramına dair olan kavramların, bağımsız sinemada da çağdaş anlatıda da bu izleklere hizmet ettiği, işlediği görülmektedir. Anlatı kuramındaki eksilti kavramına bakıldığında, bağımsız sinema ve de çağdaş ve modern anlatı sinemasıyla ilişkili olduğu görülmektedir. Çağdaş anlatı sinemasını benimseyen yönetmenlerin kullandığı eksilti kavramı, tutarlı ve ölçülü bir anlatıda, olay örgüsündeki zamanı ayarlaması ve öyküsünün hedefine yönelik anlatımın aktarılmasında fazlalık olan ve izleyicinin anlamasını zorlaştıran bir durum olmayan

bu ayrıntılar eksilti ile öyküden çıkarılmaktadır. Bağımsız sinema ve çağdaş anlatının ilişkisinin kuvvetlenmesindeki en önemli faktörün anlatı kuramı ile uyumluluk göstermesi olduğu anlaşılmaktadır. Yapısalcı kuramcı olan Seymour Chatman, anlatıya ait önemli iki bileşeni açıklamaktadır. Anlatıya Öykü ve Söylem olarak açıklık getiren Chatman, ‘Ne anlatılıyor?’ ve ‘Bu ne?’ sorusuna karşılık ‘Nasıl anlatılıyor?’ veya ‘Nasıl ifade ediliyor?’ gibi kavramları da daha da açarak yapısalcı kuramı ortaya koymaktadır. Bağımsız sinema ve çağdaş anlatı bu çerçevede öykülerini ve anlatılarının genel yapısını bu doğrultuda entegre etmektedirler. Yapısalcı kuramın ileri sürdüğü uyuşmada, bağımsız sinema ve çağdaş anlatı yönetmenlerinin benimsediği ve bir stil oluşturdukları izleklerine de varılmaktadır. Zeki Demirkubuz’un *Masumiyet* (1997) filmindeki Bekir karakterinin uzun monologla geçmiş öyküye dair bilgi aktarması, boşlukların bu şekilde doldurulması, izleyiciye aktarılması bu duruma bir örnek oluşturmaktadır. Anlatı kuramının karakterler üzerindeki görüşleri, çağdaş anlatıda yer alan modern karakterlerin daha derinlikli, karmaşık oldukları gibi analizlere denk düştüğü görülmektedir. Yapısalcı kuramın karakter merkezli olan anlatılardaki karakterleri analiz ederken, karakterlerin iç dünyasını betimlediği, bağımsız sinema ve çağdaş anlatıyla da bu ekseninde bir ilişki halinde olduğu anlaşılmaktadır.

3.4 Anlatı Yapısı Bağlamında Zeki Demirkubuz Sineması

Kasabalı küçük esnaf bir aileden gelen Zeki Demirkubuz, 1964 yılında Isparta’da doğmuştur. İlkokulu bitirdikten sonra köy ilkokullarına öğretmen yetiştiren bir yatılı okula başlar. Ailesi, işlerinin bozulması sebebiyle 1976 yılında İstanbul’a gider. Birkaç yıl daha Isparta’da yatılı okuluna devam eden Demirkubuz da iki yıl üst üste sınıfta kalmış olması sebebiyle tasdiknamesini alarak İstanbul’a, ailesinin yanına gider. İstanbul Bayrampaşa’daki ailesine destek olmak için triko atölyelerinde çalıştığı sırada, aynı zamanda siyasi hayata atılır (Atam, 2011, s. 331- 332).

16 yaşındayken gerçekleşen darbe sonrası bir süre yurtiçinde yasadışı olarak kalır. 1981 yılında yurtdışına gitmek üzere Antalya’da hazır olarak beklerken son kez annesini görmek için gittiği Isparta’da yakalanarak cezaevine kapatılır. Örgüt militanı olarak anayasayı zorla değiştirmek ve silahlı eylemler yapmak sebeplerinden idamla yargılanır. 1983 yılına kadar kaldığı hapisshanede gördüğü yoğun işkenceler, hücre

cezaları vb. sonrası küçük yaşta olduğundan serbest bırakılır. 19 yaşında dışarı çıkan Demirkubuz'un yargılaması devam eder (Atam, 2011, s. 332- 333).

İçerde o arkadaşlarla aynı fikirde değildim, ama ayrı düşünmeme rağmen onların dışında bir kaderi yaşamak istemedim. Doğru bulmadığım pek çok şeye artık katılmamama rağmen açlık grevlerinin tümüne katıldım. Elektrikten filistin askısına kadar her çeşit işkence gördüm o yaşta. Sağlıklı bir çocuktan hastalıklı bir adama dönüştüm. Okumaya orada başladım. İngilizce öğrendim. Öyle ki, çıktıktan sonra İngilizce ders vererek geçindim bir süre. Sinemayla yeniden ilişkiyi orada kurdum (Kızıldemir, 1997).

Hapishane hayatında edebiyata ilgi duyan Demirkubuz, o dönemde okuduğu, Rus yazarı Fyodor M. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza (1866)* adlı romanının onda bıraktığı etkiyi şu şekilde anlatır:

Borges'in Suç ve Ceza üzerine şöyle bir değerlendirmesi var: Ben diyor, Suç ve Ceza'yı okuduğumda I. Dünya Savaşı yeni bitmişti ve savaşın yıkımı, acısı çok net ve apaçık ortadaydı. Fakat Suç ve Ceza'yı okuduğum zaman, orada anlatılan meselenin I. Dünya Savaşı'ndan daha yıkıcı olduğunu hissettim diyor. Benimki de buna benzer bir şeydi. Romandaki bu yıkıcı yan beni de o kadar etkilemişti ki gördüğüm ağır işkencelerin, sakatlıklarımın, alacağım cezanın ya da dışarıda mahvolmuş ailemin durumunun bile beni bu kadar etkilemediğini fark ettim (Öztürk, 2006a).

Ailesinin ekonomik durumu kötü olan Demirkubuz, idamla yargılanan biri olduğundan insanların uzak durmayı tercih ettiği biri haline gelir ve iş bulmakta zorlanır. Bu yüzden el arabalarında okul araç gereçleri vb. satarak para kazanır ve ailesine bu şekilde destek olur. Ailesine destek olmaya devam edebilmek için de yirmi yaşına geldiğinde askere gitmek istemez. Bu nedenle liseyi dışardan bitirmek için çalışmalara başlar. İşte tam da bu süreçte edebiyatla yakından ilgilenir. Hapishane yaşamı sonrasında psikolojik olarak onu rahatlatan, sığındığı bir liman olmuştur edebiyat (Atam, 2011, s. 333- 334).

...Kendimden on yaş büyük, varlıklı, evli bir kadına âşık oldum. Başka bir dünyanın insanıydı. Dostoyevski'yi, Nazım'ı konuşabildiğim insandı o. Dostumdu benim. Sinema konusunda, yazmam konusunda beni kışkırtan o oldu. Baştan biliyordum, imkânsızdı ve gitti. Sağlığım bozuldu, ağır bir verem geçirdim, uzun zaman hastanelerde yattım ve bu arada hep yazdım. Bunlar öykülere, sonra senaryolara dönüşmeye başladı. Pink Floyd'la, Doors'la, rock müziğiyle tanıştım (Kızıldemir, 1997).

Okul nedeniyle askere gitme zorunluluğunun ortadan kalkması onu bu yolda teşvik eden bir çıkış yolu olur. Hapishanede çalıştığı 41eşbih41ce sayesinde İstanbul Üniversitesi'nde filolojiye girer. Devam zorunluluğu sebebiyle okulu bırakmak

durumunda kalarak tekrar sınavlara girer. Devam zorunluluğu olmadan okuyabileceği bir bölüme kaydolur: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi (Atam, 2011, s. 333-334).

Demirkubuz o dönemde yazdığı öyküleri, yönetmenlerden Ali Özgentürk, Onat Kurtlar ve Zeki Ökten'e gösterir. Ökten, bu öykülerin film için yeterli olmadığını düşünür. Demirkubuz'u *Ses (1986)* filmi çekimleri sırasında sete çağırır. Demirkubuz sette gördüklerinden yola çıkarak başta sinemaya soğuk baksa da daha sonra Ökten'in, kendisini, filmin kurgu aşamasında da çağırması üzerine ilgisi artar (Atam, 2011, s. 336).

...Panayırlarda kasnak attırıyordum. Çok boş vaktim oldu, sinema üzerine yazılı ne varsa okudum. Dışarıdan lise bitirme sınavlarına girdim, üniversite sınavını kazandım. İletişim Fakültesi... Bu arada öykülerimi okutacak bir yönetmen arıyordum. Sora sora Yeşilçam'ın yerini buldum. Zeki Ökten'le tanıştım. O kadından sonra bana kendimi iyi hissettiren ikinci insandı Ökten. Bana çok yardımcı oldu. Bir filminde baştan sona bulundum. Sonra başka bir filminde. Başka yönetmenlere de yardımcılık yaptım (Kızıldemir, 1997).

Asistanlığa Ökten'in yanında başlayan Demirkubuz, birçok filmde yaklaşık sekiz yıl asistanlık yapar. Bu sayede iyi bir tecrübe kazanır. "Yeşilçam filmlerinde yaptığı asistanlık, onun biçimini belirlemede önemli bir etken olarak görünür" (Akbulut, 2012, s. 136). Bir yandan İstanbul İletişim Fakültesi'ndeki üniversite hayatına da devam eder. Asistanlık yaptığı zamanlarda tavrını koyan bir yapısı olduğu için yönetmenlerle anlaşamayan, sorun çıkaran bir asistan olarak tanınır (Atam, 2011, s. 337).

Demirkubuz bu yıllarda, film ithalat şirketi olan bir grup ile ilişkiler kurmuş, kendini entelektüel ve solcu olarak tanımlayan insanlarla bir arada bulunmuştur. Birkaç yıl süren bu ilişki sonrasında, etik olarak bir şeylerin yolunda gitmediğinin farkında olan Demirkubuz grupla ilişkisini tamamen kesmiştir. Ahlaki nedenlerden ötürü yaşanan bu ayrılık sonrasında Demirkubuz'un hayata, insanlara dair duygusal, düşünsel, entelektüel ve ahlaki bakış açısında büyük farklılıklar oluşmaya başlamıştır. İnsanların iç dünyasını keşfetmeye yönelmiş, insanın karanlık yönleriyle ilgilenmiştir (Atam, 2011, s. 338).

1994 yılında yazıp yönettiği ve yapımcılığını üstlendiği *C Blok (1994)* filmiyle uluslararası birçok ödül kazanır. O yıllarda yapılan filmlere eleştirel bir yaklaşımla yaptığı *C Blok (1994)* filmi vizyona girdiğinde diğer filmlere nazaran oldukça iyi bir seyirci toplamıştır. Yurtdışındaki festivallerde gösterime çıkan film olumlu tepkiler almış, Demirkubuz tanınan biri haline gelmiştir (Atam, 2011, s. 340- 341).

Film çekim sürecinde diğer insanlar gibi ekonomik durumların kendisini de etkilediğini belirten Demirkubuz, bu süreç çok zor ve çileli olsa da mücadelesini vererek bu anlamda gerçek özgürlüğü elde ettiğini ve filmlerinde gerçekten inanmadığı ve düşünmediği hiçbir şeyi yapmadığını, film yaparken insanların beğenisi veya festivallerde nasıl karşılanacağı kaygısına düşmediğini belirtmektedir (Öztürk, 2008).

1997 yılında çektiği *Masumiyet (1997)* filmiyle de yine uluslararası birçok ödül kazanan yönetmen için yeni bir dönemin, ustalık döneminin başlangıcı olmuştur (Atam, 2011, s. 343).

Benim sinemayla esas ilişkim bugünkü savunduğum ve inandığım ilişkim *Masumiyet*’ ten sonra kuruldu. C Blok ve *Masumiyet* sırasında sinemayı, sinemanın ne anlama geldiğinin çok farkında olan biri değildim. Orada ön plana çıkarılacak şey, sezgilerdir, duygulardır ve sinemada yine önemli olduğunu düşündüğüm coşku denilen şeydir. Bir şeyi, inatla anlatma isteği ya da bir şeyi anlatma isteğini yüksek ve coşkun bir biçimde yaşama arzusu. *Masumiyet*’ten sonra belki bazı insanlar fark etmiştir, hem bir yönetmen tavrı olarak hem de bir anlam arayışı açısından *Masumiyet* filminin içeriğinden de, biçiminden de uzaklaştığım bence ortada. Ama her filmin bir gücü vardır. *Masumiyet*’ in gücü de orada. Hayat duygusunun sezgilerle ve duygularla ön plana çıkarabilmesindedir (Sancak, 2010).

Yönetmenin çektiği üçüncü filmi olan *Üçüncü Sayfa (1999)*, Türkiye’deki film festivallerinde, Locarno ve Rotterdam Film Festivalleri beraberinde Avrupa’daki birçok film festivalinde gösterilmiştir. *Yazgı (2001)* ve *İtiraf (2001)*, 2002 yılında Cannes Film Festivalinin “Un Certain Regard” bölümünde gösterilmiştir. Yönetmenin başrolünü canlandırdığı *Bekleme Odası (2003)* adlı filminden sonra, *Masumiyet (1997)*’in başlangıç öyküsünü anlattığı *Kader (2006)* filmini çekmiştir. Sonrasında *Kıskanmak (2009)*, *Yeraltı (2012)*, *Bulantı (2015)* ve *Kor (2016)* filmlerini çeken yönetmen, film yapım çalışmalarına devam etmektedir (Demirkubuz, 2020b).

Anlatıların ortak özellikleri incelendiğinde, modern anlatı veya geleneksel anlatı olması fark etmeksizin, bir nedensellik ilkesiyle örtülü olduğu anlaşılmaktadır. Zaman ise kurulan bu nedenselliğin zincirleme olarak işlendiği bir yapı oluşturmaktadır. Bu kurulan zincirleme anlatı yapısının Zeki Demirkubuz’un hem filmlerinin kendi içerisinde hem de filmleri arasında da kurulduğu görülmektedir. Bu bağlamda *Masumiyet (1997)* ve *Kader (2006)* filmlerinde net bir çizgi çizilmektedir. Bu sayede yönetmen, filmlerindeki bu yapıyı seyirciye de yansıtmaktadır. Zeki Demirkubuz’un filmleri genelde modern anlatı mantığıyla ilerlediği için olay örgüsü işlenirken, söylemin net, açık ve şeffaf bir şekilde gösterilmediği, izleyiciye soru sorularak düşündürmeye sevk edildiği ve bu şekilde filmlere özellik kattığı anlaşılmaktadır.

Filmin, çağdaş anlatı yapısına uygun olarak, olaylardan çok durumlar ve soyut kavramlar üzerinden ilerlediği görülmektedir. Yaşanan olayların karakterler üzerinde bıraktıkları etkiler, değerler ve düşünsel süreçler önem kazanmaktadır. Filmlerindeki gelişmelerin çözümlemesini, yönetmen kendi üslubuyla ortaya koysa da her izleyicinin kendi mantık ve gerçekliğiyle çözümlemesine imkan vermekte, bu şekilde alt metin olarak olay örgüsünü daha işlevsel hale getirip dramatik yapıyı kurmaktadır. Anlatılarındaki olay örgülerini işlerken, önemli bir konumda olan karakterleri aynı zamanda öyküdeki olayları tasvir etmektedir.

Biçimci bir çözümlemede, sanat filminin temel özellikleri arasında, yönetmenin kendini öne çıkarması, kişisel anlatımı, anlatının karaktere odaklanması, anlatıda neden-sonuç mantığının zayıflatılması, olay örgüsündeki ve filmin sonundaki boşluklar, belirsizlikler ve gerçekçilik gösterilir. Demirkubuz, öykünün değil karakterlerin ardından gider, kendine özgü motifleri ve tekrarları kullanır, filmleri içinde izleyiciyi etkin hale getirecek boşluklar bırakır, onu rahatsız eder. Bu bağlamda Demirkubuz, hem seçtiği temalar çerçevesinde hem de onu uygun bir sinematografik dile çevirmesiyle Türk “sanat sinemasının” kişisel biçemi olan önemli temsilcilerinden biridir (Öztürk, 2006a).

Zeki Demirkubuz filmlerinin anlatı yapısına baktığımızda, filmlerini, hayatın gerçekliğine dair olgular ile özümseyerek tartışmaya açmaktadır. Karakterlerin düşmesi, acı çekmesi ve bu gerçeklikle olabilesini kurarak, bastırılmış duygularla, hayata dair sorunların doğal bir ifade ile anlatımını oluşturmaktadır. Filmlerin çağdaş anlatısı, gerçek gibiliğe bağlanarak anlatı izleyiciyi düşündürmekte, sorgulatmakta ve çözümlemek için bir alan oluşturmaktadır. Yönetmen filmlerini gerçek hayattan kesitler ile işlemektedir. “Demirkubuz’un birey’leri kendi bireyselliği içinde anlatması, yer yer bilinen sinema kalıplarını yıkmaya, Türkiye’de seyircisinin entellektüel kesimle sınırlı oluşunun ve sıradan izleyicinin bu filmlere gitmeyişi de nedenidir” (Öztürk, 2006a).

Zeki Demirkubuz filmlerinin anlatı yapısında; öykünün işleyişi, söylemin eleştirisi, önerme değil, bilinçaltına yapılan vurgu ile düşündürmeye yönelik bir anlatım olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden filmlerinin anlatı biçimleri, filmin anlatısını anlamamızda, metnini çözmemizde büyük bir paya sahiptir. Böylesi modern anlatı metinleri, düşünme seviyesini arttırmakla birlikte, sezgimizi de çalıştırmakta ve gerçek yaşamın vurgulanması gereken noktalarını göstermiş olmaktadır. Bu tarz modern anlatılardaki güçlü ve önemli olayların, yan olaylar ile arasında kurulan organik bağ bir yaşam gerçekliğini tamamlamakta, yönetmenin de filmlerinin öykülerinde altını çizdiği olaylar olmaktadır. *Masumiyet (1997)* filmindeki Yusuf’un

ablası ve eniştesinin yaşam öyküleri yan olay olarak geçmektedir. Yönetmen öykülerini işlerken, hayata dair oldukları için, edebi taraflarından ziyade izleyicide daha önceden kodlanmış durumları göstermekte, filmlerin anlaşılmasında izleyicilerin fikir birliğine sahip olduğu görülmektedir. Yönetmenin en önemli işlevlerinden biri olan anlatı öğelerinin önemi bu sayede saptanmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinin anlatı yapısına baktığımızda; olay örgüsüne netlik kazandırarak önemli bir paya sahip olan film karakterleri, kahraman ve anti-kahramanları ve onların başına gelenler olduğu görülmektedir. Modern anlatı perspektifinden bakıldığında, karakterlerin olumsuz durumlarına veya felaketlerine şaşırmadığımızdan bahsedilmektedir. Bu da bizi geciktirim kavramına yönlendirmektedir. Çoğu sanat yapıtının geciktirime dayalı olduğundan bahsedilmektedir. Bu durum, modern anlatıya denk düşmekte olup, trajediyle, ironiyle, acı ve haz ile ilgili olduğu görülmektedir. Bu yüzdendir ki, modern anlatılarda yönetmenlerin çoğu, tüm gerçeklikle seyirciye, sürpriz olmadan gerçek ve gerginlik içeren bir metin, bir anlatı sunmaktadırlar. Bu durum ilginç olsa bile, anlatının ilerlemesinde bu ilkenin ve karakterlerin, bu anlatıdaki tepkisinin daha uygun düştüğü görülmektedir. Elbette bu tarz anlatılarda belirsizlik de söz konusu olabilmektedir (Chatman, 2008, s. 54). Fakat Zeki Demirkubuz, filmlerindeki anlatı yapısında, hayatı tüm gerçekliğiyle aktarmaktadır. Yönetmenin kafasındaki sonucun devamında, izleyicinin yorumuna bırakılan bir sonucun daha olduğu görülmektedir. *Masumiyet* (1997) filmindeki aşk temasını bize sunarken, gerçek ve gerginlik kavramlarıyla sekansı işlediğini görmekteyiz. Bekir Uğur'a, Uğur Zagor'a karşı ümitsiz bir aşk duymaktadır. Bekir'in ölümüyle, kendini onun konumunda bulan Yusuf da Uğur'a karşı masum bir aşk duymaktadır. Yusuf'un kendine olan aşkını öğrenen Uğur ise bu durum karşısında Yusuf'un gitmesini isteyerek ona tepkisini göstermektedir. Bu şekilde de anlatı yapısındaki öykünün, daha önceden verilen belirginlik kodlarıyla sunulduğu görülmektedir. Bu bağlamda yönetmenin filmlerinde bu tarz sürpriz uyuşumuna gidilmediği saptanılmaktadır.

Zamanı büyük ölçüde dondurur, kişi zaman içinde oluşmaz, Zeki'nin bütün filmleri yukarıdaki satırlara göre Mısırcıdır. Hatta zaman, daha da önemlisi, yoğun bir şekilde bastırılanın yeniden hakim olması anlamında, Zeki için tekerrürün en önemli zeminini oluşturur. Karakterleri yalnızca yenilmezler, yenilgilerini de tekrar ederler, bir kez daha deneseler bile, daha iyi yenilmezler yani, benzeri bir yenilgiyi tadarlar, hatta bir kez daha denemek için, belirli şeyleri örtbas ederler, yenilgi örtbas edilenlerin ortaya çıkmasıyla bir kez daha benzeri bir seyirle 'tekerrür formatında' yeniden ortaya çıkar (Atam, 2011, s. 345).

Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki anlatı perspektifine baktığımızda, öykü zamanı süresince söyleme dair okumaların yapıldığı, anlaşıldığı ve anlamlı hale geldiği, çözümlendiği, anlatıda ayırım gözetilmektedir. Yönetmenin filmlerinde bu iki zaman durumu ve ilişkisi kullanışlı bir ölçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin, filmlerindeki anlatı ve öyküleri, günlük gerçek yaşantımızdan kesitleri, güncel zamana endekslediği görülmektedir. Filmlerinde olaylar hakkındaki bilgiyi, kronolojik bir sıra ile aktarmaktadır. Öyküde vuku bulan olayların kronolojik sıralamasıyla, söylemin aktarıldığı sıralama arasındaki bağ, başlangıç ve bitişin zamanını da belirlemektedir. Filmlerindeki (*C Blok* hariç) anlatı, genellikle şimdiki zaman duygu skalasıyla ilerlemekte, öyküdeki olaylar bu şekilde kurulmaktadır. Anlatının zamanında, herhangi bir anakronik duruma (analepsi/ prolepsisi) rastlanmamakta olup, geçmişe dair durumlar ise genelde monologlar yardımıyla aktarılmaktadır. *Masumiyet* (1997) filmindeki Bekir ile Yusuf'un kır gezisindeki Bekir'in monoloğu, *Üçüncü Sayfa* (1999) filmindeki Meryem'in İsa ile dertleştiği sahnedeki monoloğu gibi.

Gerard Genette'nin, anlatıdaki öykü ve söylem zamanı, üç kategoride temellendirilmekte ve çözümlenmektedir.

1) Sıralama

Zeki Demirkubuz'un, filmlerini bağımsız anlatı yapısıyla işlediği, öyküdeki olayları kendi üslup ve kronolojik sırasıyla düzenlediği anlaşılmaktadır. Filmlerin kurgusunu da bu şekilde montajladığı ve farklı teknikler kullandığı görülmektedir. Bu şekilde bağımsız anlatıda, kesme, karartma veya yönetmenin kendi üslubuyla kapıların açılması gibi tekniklerle, zaman ve uzamsal olarak olayları sıralamakta, anlatıdaki öyküsünü ve buna dair söylemini de kendi dizilimiyle sıralamakta ve ayırım yaptığı görülmektedir. Örnek verecek olursak, *Yazgı* (2001) filminde Musa'nın, savcının sorduğu sorulara yanıt verdiği sırada, *Masumiyet* (1997) filminde Yusuf'un hapishane müdürü ile görüşmesi sırasında ve de Uğur'un karakolda sorgulandığı sırada kapının kendiliğinden açılması, yönetmenin sahne sekansında görsel olarak kapı ögesi ile kesme tekniğini yansıtmaktadır.

Sinemada “geri dönüş” “geriye giden” bir anlatı pasajıdır. Ancak bu pasaj, kendi özerkliği içinde yani diğer bölümlerden kesme ya da zincirleme gibi belirgin bir geçişle ayrılan bir sahne olarak özellikle görseldir. Geleneksel özet pasajların “geri dönüş” olarak nitelenmek doğru değildir. Geri dönüş ve sıçramalar, genel olarak analepsi ve prolepsinin sadece ortama özgü örnekleridir (Chatman, 2008, s. 59).

Yönetmenin anlatılarında anakronik (analepsi/ proleps) sıçramalı kurgu efekti yapmadığı, geçmişe dair olayları, karakterlerin ağzından monologlar ile aktardığı görülmektedir. Yönetmenin tarzı gereğince proleps biçiminde olayları anlattığı görülmemektedir. Yönetmen, kurgu efekti olarak filmin öyküsünü ve karakterlerin eylemsel noktalarını sıçramalı bir kurgu amacıyla kullanmamaktadır.

2) Süre

“Süre, anlatıyı okuyup bitirmek için gereken zamanla öykü olaylarının sona ermeleri için gerekli zaman arasındaki ilişkiyle ilgilidir” (Chatman, 2008, s. 62).

Zeki Demirkubuz’un sinemasındaki filmlerinin anlatı yapısına ya da yönetmenin filmlerindeki film okumalarına baktığımızda, anlatının elbette bir süre içinde işlendiği ve bunun bir öykü ve söylem zamanı olduğu, ilişkili bir şekilde gitmektedir. Fakat yönetmenin filmlerinin öykü zamanının bitmediği de anlaşılmaktadır. Bu da izleyiciye, açık uçlu bir anlatı yapısını sunmaktadır. Yönetmenin filmlerinde, anlatıdaki söylemin kısa bir ön sunumu veya özeti olmamakla beraber, geçmişe dair konuların, karakterlerin ağzından monologlar eşliğinde özetlendiğine rastlanılmaktadır. Zeki Demirkubuz’un sinemasında, öykü zamanının, söylem zamanı ile ilişkilendirildiği bu noktada, yönetmenin kendi üslubu olan görüntü kurgusunu kapı figürü ile kesme yaparak öykü ve söylem zamanını bir an için durdurduğu, sonrasında tekrar devam ettirdiği, böylelikle öykü zamanı ile söylem zamanının eşdeğer mantıkla ilerlediği anlaşılmaktadır. Yönetmenin hemen her filminde bu tarz görüntü ve kurgu efektlerini kesme unsuru olarak, kendine özgü modern anlatısı ve biçemiyle, kapı açılma figürü ile yaptığına rastlanılmaktadır.

3) Sıklık

Yönetmenin, öykü zamanı ve söylem zamanı ile ilgili filmlerinden bir skala oluşturduğumuzda, filmlerinde sıklık kavramı işlenmektedir. *Masumiyet (1997)* filminden örnek verecek olursak; otel lobisindeki televizyonda akşamları izlenen eski Yeşilçam sinemaları, kapanan kapıların, kesmeler yapılarak, kendiliğinden açılması gibi.

Yönetmenin filmlerindeki genel anlatı kuramı ve olay örgüsüne bakıldığında, anti- kahramanlarca anti- öykülerin işlendiği, düzenlendiği ve yönetmenin filmlerinin anlatı yapısındaki yapısal benzerliklerle bir arada olduğu tespit edilmektedir. Olay örgüsünün genel hatları ile yönetmene özgü kriterlerle örüldüğü, eylemin tavır değiştirdiği, kategorize edildiği görülmektedir. Yönetmenin filmlerindeki olay örgüsü analizlerinde, anti- kahramanların tepkisine baktığımızda, anti-kahramanlarının

karakterlerine ilişkin, iyi, kötü veya ikisinin ortasında bir karakter gibi, farklılıkları görülmektedir. Karakter tiplerine baktığımızda, toplumla bütünleşmemiş karakterler tipolojisini ortaya koymaktadırlar. Böylelikle Aristo'nun da görüşlerinde olduğu gibi anlatıdaki dramatik olay örgüleri, öykü ve söylem bütünlüğüyle dengeli bir durum oluşturmaktadır. Yönetmenin filmlerindeki işleyiş ve yönetime baktığımızda anlatı makro yapısını da tartışmaya açmaktadır. Propp ve Todorov yöntemi perspektifinde bakıldığında; yönetmenin, sinema dünyasında ele aldığı evrensel değerlerle toplumu, bireyi, sorgulatmaya yönelten bir anlatı biçimini benimsediği, karakterlerin tipolojisine, olay örgüsüne dair ikili değerler sunduğu anlaşılmaktadır.

Yönetmenin de ifade ettiği gibi, yaşayan canlı karakterleri yoluyla, yani tikel olanla içinde yaşadığı topluma göndermelerde bulunan, oradan da evrensele giden filmlerdir bunlar. Kişisel olanı öne çıkararak ulusala, toplumsal olana ve insana dair söyleyecekleri olan filmlerdir (Öztürk, 2006a).

Bununla beraber, yönetmenin karakterlerine yüklediği anlam ve işlevsellikle, kimin iyi karakter, kimin kötü karakter olduğu tartışmaya açıktır. Çünkü yönetmenin karakterlerine yüklediği anlam doğrultusunda ve karakterlerin yaşadıkları sorunlar itibarıyla, her karakter kendi doğrusunu yaşamaktadır. Örneğin yönetmenin *Üçüncü Sayfa* (1999) filmindeki Meryem karakterine baktığımızda birden çok erkeği idare ediyor olduğu görülmekle beraber onu bu duruma iten hayat koşulları ve hayatındaki erkeklerin ona karşı acımasız yaklaşımları sonucunda bu durum insani değerleri sorgulatmakta ve Meryem karakterinde görüldüğü gibi kimin iyi kimin kötü olduğu tartışılmaktadır.

Demirkubuz ve Ceylan, öyküden çok, duruma odaklanmalarıyla, gündelik yaşamın gerçekliği içindeki sıradan olan ayrıntıları anlatmalarıyla, minimal anlatı yapıları ve çalışma ekipleriyle, düşünümsel pratikleriyle sanat sinemasının en önemli iki temsilcisidir. Yeni Türk sinemasının temel iki yönetmeni olarak onlar, karakterlerinin başından geçen olayları değil, onların çeşitli durumlarda ne tür tepkiler verdiklerini ne düşündüklerini önemseyerek genel insanlık hallerini kişisel olan üzerinden anlatan modern sanat filmleri yaparlar (Akbulut, 2012, s. 115).

Tıpkı hayatta sadece siyah ve beyazın olmadığı, grilerin de olduğu bir dünyada yaşadığımız gibi, yönetmenin de filmlerinde oluşturduğu karakter motivasyonlarında, tek bir doğrunun olmadığı, her karakterin kendi doğrusunu yaşadığı, yaşattığı yansıtılmaktadır.

Öyküdeki varlıklara mekânsal bir boyut verdiğimizde bir uzama varılmaktadır. Bu durum bizi sinemada, görsel bir anlatımın varlığından haberdar etmektedir. Zeki Demirkubuz sinemasında da öyküdeki uzam görsel anlatı biçiminde karakterler

aracılığıyla da gösterilmekte, işitilmekte ve eylem yoluyla da net bir şekilde yansıtılmaktadır. Yönetmen bunu başarırken, filmlerindeki o dünyaya dair öyküyü kurarken ve öykü uzamını yansıtırken, çerçeveleme tekniğiyle sınır çizmektedir. Örneğin; yönetmenin *Kor (2016)* filminde Cemal'in eşine yumrukla vuracağı sahne, kapı arasından çerçeveleme tekniğiyle gösterilmektedir. Yönetmenin yarattığı karakterlerde, olayları uzamda gösterirken veya gerçekleştirirken, gerçeklik kurarak bir değer kattığı açık bir biçimde görülmektedir. Bu şekilde olduğunda öykü uzamına dair veriler, gerçek yaşamdaki dünya ile örtüşmektedir.

Zeki Demirkubuz'un karakterleri durağandır, dinamik değildir, gelişmezler, büyük iç sorgulamalar yaşamazlar, kısacası değişmezler, ama çoğunlukla kendi isteklerine yenilirler, marazi kişiliklerdir. Zeki Demirkubuz'un karakterlerinde zaman içinde büyük değişim yaşayan önemli tek bir karakter yoktur, değişim istekleri, bizzat marazi kişilikleri ve zayıflıkları nedeniyle sürekli yenilgiye uğrar, kişileri hayatın karşısında tutunamazlar, bu ilişki de Demirkubuz'un kötümser söylemini daha da koyulaştırır (Atam, 2011, s. 346).

Zeki Demirkubuz filmlerindeki karakterlerin dünyası, anlatıdaki öykü uzamı çerçevesinde varlık gösterir ve bir eylemle şekillenip aktarım sağlanmaktadır.

Yönetmenin karakterlerine bakıldığında, karakterlerin eylemleri doğrultusunda mekanda varlık gösterdiği ve mekana dair nesnelerin kullanıldığı, uzamda olup bitenlerin eylemsel olarak kullanılıp aktarıldığı ve algılatıldığı, sözlü anlatıdaki öykünün uzamı ile ilgili zihinsel bir çatının belirlendiği görülmektedir. Sözlü anlatılara bakıldığında, uzamsız, mekansız, bir yere bağlı kalmadan, zihinsel algıda şekillenmektedirler. Sinemada bunu yakalamak çok daha zahmetli bir iş olmaktadır. Fakat, modern anlatı sinemasının ülkemizdeki iyi temsilcilerinden biri olan Zeki Demirkubuz filmlerinde, bu durum biraz daha kırılmaktadır. İzleyicinin zihninde her defasında farklı yerlerde, farklı uzamda ve mekanda varlık bulma deneyimi yaşatılmaktadır. Yönetmenin tasvirleme zenginliği de anlatıyı bir üst skalaya sokmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un karakterleri, filmlerindeki kurmacanın da olay örgüsünün de önemli bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Karakterler, filmlerindeki olay örgüsünün önemli bir unsuru ve ürünü olmaktadır. Yönetmen, filmlerindeki önemli çıkarımları ve yorumları, karakterleri üzerinden yapmaktadır. Sinematografisinde de karakterlerine önem atfedilmektedir.

Modern karakterler hem çok daha fazla sayıda karakteristik özelliğe sahiptirler, hem de [olay örgüsüne] "eklenme" yerine onu "kıрма" eğilimindedirler; tek bir boyuta ya da modele sığdırılamazlar. Modern karakterler dallanıp budaklanan dikotomilerle anlaşılamazlar. Bunu zorlamak,

yalnızca onların kimliklerinin biricikliğini yok etmeye yarar. Modern kurmaca karakterine modern beğeniye uyan bir yanılsama olanağı veren şey, tam olarak onun kişiliğindeki heterojenlik hatta bölünmedir (Chatman, 2008, s. 104).

Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki karakterlerin tipolojisini incelediğimizde, karakterlerin önem düzeyinin yüksek olduğu, hatta olay örgüsünün ikincil düzeyde kalarak, karakterin motivasyonunu yansıtmak için kurulduğu gözlemlenmektedir. Karakterler, şaşırtıcı, tahmin edilemez ve özgün yönleriyle derin birer kimlik oluşturmaktadırlar. Yönetmenin filmlerinden örnek verecek olursak; yönetmen *Bulantı* (2015) filmindeki Ahmet karakterinin motivasyonunu tasvirlerken; gayesiz bir yaşam sürmeyi seçen, kendi halinde, içine kapanık ve duygularını yaşamayıp, karanlık bir kişilik haline bürünerek, buhran içinde olan, duygularını yok etmiş biri, aynı zamanda bilgili, birikimli, donanımlı bir üniversite hocası olarak betimlediği görülmektedir. Ahmet karakterinin adlandıramadığı, içindeki yaşam ile ilgili problemleri de yansıtmayı, yönetmenin karakterlerine yüklediği derinlik esasına dayanmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki karakterlerin sosyolojik boyutlarının yanı sıra, psikolojik merkezli oldukları ve böylelikle karakteristik özelliklerinin de bir uyulaşım halinde olduğu anlaşılmaktadır. Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki psikolojik tabanlı anlatıda, örneğin *Masumiyet* (1997) filmindeki Bekir karakterinin Uğur'u kıskanması sebebiyle, farklı karakteristik özelliklerle farklı tepkileri ortaya çıkmaktadır. Filme dair analiz sonucunda Bekir'in Uğur'a zarar vermeye çalıştığı, filmin ileriki sekansında ise intihar ettiği görülmektedir. Yönetmenin *Kader* (2006) filminde de psikolojik anlatının perspektifinde, bu durumun eylemsel noktasına indirgenildiğinde, Bekir karakterinin sadece kendisine zarar vermeye çalıştığı bir eylem görülmektedir.

Bağımsız sinemanın modern anlatısıyla birlikte yaşamın aykırı ve karanlık yönlerini işlemeyi ustalıkla yapabilen Zeki Demirkubuz'un karakterlerinin eylemlerine baktığımızda, tutarsızlıklarını ve bu tutarsızlığa neden olan yaşadıkları iç çatışmaların hayattan gerçek kesitler ile sunulduğu, yönetmenin filmlerinde çokça görülmektedir. Örneğin; *Yeraltı* (2012) filmindeki Muharrem karakteri, arkadaşlarıyla restoranda bulunduğu yemek sofrasında, önce arkadaşlarıyla normal ve güzel bir sohbet ederken, yaşadığı iç çatışma sonucunda, içinde duyduğu öfkeyi, nefreti onların yüzüne kusmak ister ve sonunda da bunu yapmaktadır. *İtiraf* (2001) filminde Harun karakterinin, intiharına sebep olduğu en yakın arkadaşı Taylan'ın evine, ailesinden af

dilemek için gittiğinde, yaptığı yanlış şeyler sonucunda yaşadığı vicdani iç çatışma görülmektedir. *Kor (2016)* filmindeki Cemal'in de film sonunda intihar eden eşini, önce ölüme terk ettiği, sonrasında bir iç çatışma yaşayarak pişman olup koşarak onu kurtarmaya gittiği görülmektedir.

Zeki Demirkubuz'un filmlerine dair karakterlerine gönderme yaptığımızda, karakterlerin tipolojisini ortaya koyduğumuzda, genel anlamda tek bir karakteristik özellik taşımamaktadırlar. Böyle bir durumda yönetmenin karakterlerinin genel anlamda düz karakter davranışlarına uygun düşmediği, çember karakter özelliklerine sahip olduğu anlaşılmaktadır. E.M. Forster'ın karakter türlerine ait bu iki ayrımdan çember karakter paradigmasına girdiği görülmektedir. Çünkü Zeki Demirkubuz'un karakterleri, güçlü taraflarından dolayı hatırdakalmakta ve açık uçlu olduklarından dolayı da Forster'ın çember karakter tanımına uymaktadır. Karakterler iç ve dış çatışmalarıyla ön plana çıkmaktadırlar. Yönetmenin karakterlerinin çember karakter özelliği taşıması, onlara attığı derinlik, tuhaflik ve yaşadıkları iç çelişkiler gibi etkenlerin oluşmasından ileri gelmektedir. Yönetmenin becerilerinden bir diğeri de; karakterlerine karmaşık ve derin bir psikolojik ayrıntı yükleyerek itiraf etmeyi tercih eden özellikler vermesi, anti- kahramanlarına gizemlilik yüklemesi, karakterlerinin zenginliğini göstermesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin filmlerindeki, çember karakter skalasına giren birçok karaktere örnek verecek olursak; *Bulanık (2015)* filmindeki Ahmet Hoca, *Kader (2006)* ve *Masumiyet (1997)* filmindeki Bekir ve Uğur, *Yazgı (2001)* filmindeki Musa, *Yeraltı (2012)* filmindeki Muharrem, *Kıskanmak (2009)* filmindeki Seniha... Bu karakterlerin karakter motivasyonu ve tipolojisine baktığımızda, tamamen derin, tuhaf, çelişkili, çatışmalı ve açık uçlu karakterler olduğu görülmektedir.

Yönetmenin, filmlerine dair anlatısına zaman/ uzam nezdinde boyut katacak olursak, yönetmen zihnindeki uzama dair bir anlatıya perspektif tasarlamaktadır. Bu şekilde karakterlerinin derinliklerini, eylemlerini, duygu ve düşüncelerini açık bir biçimde göz önüne sermektedir. Bu sayede yönetmen, öykü ve söyleme dair anlatıya işlev yüklemektedir. Yönetmenin filmlerine baktığımızda, zaman/ uzam perspektifinde mekanları tanıtmak için oradaki nesnelere, kullanılan malzemelere kamera hareketleriyle yoğunlaşarak, kendi sinematografik dilini yansıtmaktadır. Bununla birlikte yönetmen karakterleriyle mekan ve nesnelerin tanıtımı arasında bir bütünlük sağlamakta, böylelikle zaman/ uzam perspektifinde filmlerindeki anlatıyı güçlü bir şekilde derinleştirmektedir. Yönetmenin filmlerinden örnek verecek olursak;

Masumiyet (1997) filmindeki otel lobisinin ve otel odalarının tanıtımıyla, orada vakit geçiren ve yaşayan karakterlerin zaman/ uzam öğeleri arasında bağlantı kurularak varlık oluşturulmaktadır. *Yazgı* (2001) filminde ise Musa karakteri kapı komşusu Necati'nin evine gittiğinde, kamera hareketleri Necati'nin duvarlarındaki çerçevelere, sehpasındaki içi dolu kül tablasına, ısırılıp bırakılmış elma vb. nesnelere yoğunlaşmakta, bize Necati'nin dağınık yaşantısına dair ipuçları vermektedir.

Yönetmenin filmlerinde mekanlara kattığı bir diğer boyut ise onların olumsuz, karanlık, tekinsiz, çaresizliği derinden hissettiren klostrofobik mekanlardan oluşmasıdır. Örneğin *Masumiyet* (1997) filminde Yusuf'un ablasının evinde bu duygu durumları yoğun olarak hissedilmektedir. “Ev doğrudan karanlığın alanıdır, bir hapisane, bir cendere, bir cehennemdir artık” (Suner, 2006, s. 174).

Zeki Demirkubuz'un filmlerinde yazgı, kader, aşk, tutku, vicdan, suçluluk, kötülük, şiddet, nedensizlik, hırs, öfke, çıkişsızlık, kısıtılmışlık, merhamet, korkaklık, cesaret gibi temaların işlendiği saptanılmaktadır. “Bir belirlenmişlik, dayatma, mahkumiyet olarak “kader”, Demirkubuz sinemasının saplantılı biçimde uğraştığı temalardan biridir” (Suner, 2006, s. 169). Genelde bu temalar insan psikolojisiyle ilgilidir ve yönetmen genellikle bu temalar ışığında filmlerindeki biçimini oluşturmaktadır. Bu yüzden de bu temalar ışığında filmlerinde biçimsel özelliklerin ön plana çıktığı ve karakterlerin iç dünyalarındaki nedensizlik ve kaygı durumlarının yükseldiği görülmektedir. Yönetmenin felsefi olarak bir arayışa girmesi de filmlerindeki biçimini oluşturmakta ve filmlerini kendi üslubuyla değişik açılardan anlatma yoluna girmektedir.

Demirkubuz, kendine özgü anlatış tarzı, kişisel ve ahlaki kaygıları, insan ilişkilerine özgün yaklaşımları, bir iç anlamlar dizgesi kurması, sinematografik bir anlatım biçimi ayırt edilecek denli gelişkin olması gibi nedenlerle sinemamızın auteur yönetmenlerinden birisidir. Sanatçı olarak yaratıcı olduğu rahatlıkla söylenebilir, ama insan olarak ve hayatla cebelleşmesi sürecinde aşırı derecede tepkiseldir, iç dünyasında fikirlerin değil, duygularının ve saflık arayışının daha çok belirleyici olduğu bir insandır. Bizzat bu nedenle, filmleri hem yoğun duygusal patlamaların hem de isyan ile her şeyi kabullenip lanet olsun deyip gitmenin durumsal ifadelerini yoğun olarak içerir. Sineması karakteristik olarak “maraz ve tepki” ile yoğrulmuştur (Atam, 2011, s. 350).

Zeki Demirkubuz, filmlerinde kendine özgü bir tarzı yakalayıp bir üslup oluşturmaya, kişisel görüşlerini aktarmaya, ahlaki olarak özgün yaklaşımları, melodram anlatı yapısını üslubu haline getirmiş olması özellikleriyle ve sinematografik anlatım biçimiyle kendi üslubunu oluşturmuş bir auteur yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Genellikle filmlerinde doğrudan ve yalın bir sinema dilini

kullanmaktadır. Kamera hareketleri, uzun durağan plan sekanslarla temposu düşük sahneler çekmesi, yönetmenin anlatmak istediği anlatıda kendisine has üslup geliştirdiğini göstermektedir. Genelde birçok filminde gördüğümüz (*Yazgı, İtiraf, Üçüncü Sayfa, Kor* vb.) müzik kullanımını en aza indirmesi, daha aktif katılımlı anlatımı ortaya koyduğunu ve karakterlerin duygularını coşturduğunu, dışı vurduğunu göstermektedir. Betimlemeci bir üslup ile beraber minimum kamera hareketleriyle ve yavaş tempolu sahnelerle, yönetmenin minimalist yaklaşımı benimsediği, seyircinin duygularını yönlendirmeyerek onları aktif hale getirmeyi, düşündürmeyi tercih ettiği anlaşılmaktadır. Bu ölçülerde filmlerinde anlamsal bütünlüğü seyircinin kafasında kurması için angaje etmemesi, yönetmenin bir diğer biçemi olarak görülmektedir.

Demirkubuz'un kişisel sinemasına aktardığı ve tekrar eden temalarla da desteklediği önemli bir husus olan aldatan kadınları ve aldatılan erkekleri yansıtmayı amaçladığı görülmektedir.

Melodramlarda ev mekânı, aynı zamanda aile kavramına dair söz söylemek için kullanılır. Zeki Demirkubuz filmlerinde de karakterlerin ev ile ilişkisi, ailevi ilişkilere dair ipucu verir. Filmlerin hemen hepsinde, kadın karakterlerin evle ilişkisi sorunludur ve geleneksel modellere aykırıdır. “Yuvayı dışı kuş yapar” sözünün aksine Zeki Demirkubuz filmlerinde kadınlar ya evi terk eder ya eşlerini aldatmak başta olmak üzere çeşitli şekillerde, aile birliğini tehlikeye atar, ya da aile kurmayı baştan reddederler (Özhan, 2011, s. 51).

Yukarıdaki bahsedildiği üzere Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki aile yapısının bozulmasına neden olan kadın karakter motiflerine örnek verecek olursak; *C Blok* (1994), *Üçüncü Sayfa* (1999), *İtiraf* (2001), *Yazgı* (2001) filmlerinde rastlanılmaktadır.

Carpenter'a göre bir filmde üzücü bir şey bir kadının (ya da diğer güçsüz grupların, örneğin çocukların) başına geliyorsa o filme melodram, bir erkeğin başına geliyorsa tragedya denir. Melodramların bu nedenle uzun süre aşağılandığı ve değersiz bir tür olarak görüldüğü bir gerçektir. Trajedi, kötü kaderleri olan erkeklere yakışır. Filmlerdeki erkekler temelde iyidir, ama edilgen ve iradesizdir. Başlarına gelen olaydan sonra yıkıma uğrarlar. Genellikle bu kötü olayların nedeni de kadındır. Kadınlar güçlü ve direnen karakterlerden onurlu ama zavallı karakterlere doğru salınırlar (Öztürk, 2006a).

Yönetmenin, filmlerinde hep doğallığı ön plana çıkardığı, dramatik yapısını bu şekilde oluşturduğu ve kendisinin felsefi olarak varoluşçuluk ve başkaldırı bakış açısıyla karakterlerin iç çelişkilerine vurgu yaptığı anlaşılmaktadır. Sahneler arasındaki geçişleri kesmelerle, hızlı kararmalarla gerçekleştirmesi, zaman zaman bir sonraki sahneye giriş yaparken bu kararmaları uzun tutması ve bu sırada izleyiciyi düşündürmeye, aktif hale getirmeye çalışması, aynı zamanda bu kesmelerle bir yandan

izleyicinin (özellikle şiddet sahnelerinde) özdeşleşmeyi kesmesini sağlayarak bir sonraki sahneye hazırlanması için imkan vermesi, yönetmenin bir diğer üslubunu göstermektedir.

Yönetmenin filmlerinde geçmişe yönelik anakroninin olmadığı saptanmaktadır. Böylelikle geçmişe yönelik detayları uzun monologlar ile anlattığı, açıkladığı görülmektedir. Bu bağlamda Bekir'in Yusuf'a kır gezisinde hayat hikayesini anlattığı sahne örnek teşkil etmektedir. Bu monologda yönetmenin kırsal alanı özellikle seçmesi ve Bekir'in cigara içmesi, yönetmenin üslubunu yansıtmaktadır (Yönetmen bu şekilde gerçekliği olduğu gibi yansıtmayı tercih ederek, özel mekan ve dekor tasarımlarından kaçınmaktadır). Karakterlerin geçmişte yaşadıklarını, genellikle uzun monologlar ile anlattıkları tespit edilmektedir. Benzer monolog sahnesi *Yazgı (2001)* filminde, Meryem karakterinin İsa'ya eşinden gördüğü şiddeti, ev sahibi ile yaşadığı ilişkiyi anlatmasıyla görülmektedir (Hatta Meryem burada zaman zaman susar ama biz onun anlatım sesini duymaya devam ederiz). Yine *İtiraf (2001)* filminde, Harun karakterinin Taylan'ın ailesinin evine giderek, Taylan'ın eşiyle yaşadığı yasak ilişkiyi anlattığı uzun monolog sahnesi görülmektedir. Bu yönüyle Demirkubuz filmlerinde gördüğümüz uzun monolog sahnelerinin sürekli tekrar eden yapısal benzerlik oluşturduğu görülmektedir. Yönetmen filmlerinde, gerçek hayata ışık tutarak tekrar eden varoluşsal temalarla birlikte anlatı yapısını oluşturmaktadır. Bu bağlamda edebiyatla da ilişki kurarak filmlerine yansıtan Demirkubuz'un kendine özgü bir biçimi olduğu anlaşılmaktadır.

Daha önce Uğur'un odasındaki fotoğrafı göremeyen Yusuf, bir saniye farkla televizyondaki haberleri de kaçırdığı için arkadaşı Orhan'ın aslında Uğur'un sevgilisi olduğunu anlayamaz. Dolayısıyla melodram özellikleri olarak sayılan tesadüflerin, tekrarların ve aşırılıkların bizi bir Yeşilçam filmine götürmesi beklenirken, malzemenin işlenme biçiminden çağdaş bir film ortaya çıkar (Öztürk, 2006b).

Yönetmenin birçok filminde yer alan televizyon izleme sahneleri, duyulan Yeşilçam diyalogları seyirciye, izlenilenin film olduğunu hatırlatarak özdeşleştirmenin kırılmasına sebep olmaktadır. Kurmaca yapının ön plana çıkarıldığı bu özellik ile Demirkubuz sinemasında çağdaş anlatı izlekleri görülmektedir.

Sürekli televizyonda izlenen Yeşilçam filmleri, esnaf lokantasında kahvaltı niyetine içilen çorbalar, eski, köhne, virane otel odaları, kapanmayan kapılar, pencere ve kapıları çerçeveleme tekniği olarak kullanım neticesinde olayları onların ardından yansıtmış şeklindeki anlatı yapısı Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet (1997)*, *Kader*

(2006) ve *Yazgı* (2001) filmlerindeki biçimini oluşturan önemli imgeler olup, bu imgeler doğrultusunda sürekli tekrar eden yapısal kalıplar üzerinde durduğu görülmektedir.

Yine Zeki Demirkubuz'un filmlerinde dikkatimizi çeken bir diğer unsur ise, filmlerinde aynı zamanda oyuncu olarak da yer almasıdır *Masumiyet* (1997), *Kader* (2006), *Bulantı* (2015), *Bekleme Odası* (2003) filmlerinde oyuncu olarak; *İtiraf* (2001) filminde ise fotoğraf olarak görülmektedir.

Zeki Demirkubuz hem memleketteki hem de toplumdaki kargaşanın fazla olduğu dönemlere, uçurumlara dikkat çekerek bozukluk ve uyumsuzluğun yaşandığı Türk toplumunda, toplumun baskısını ve bireyin çöküntüsünü ele almaktadır. Demirkubuz, sinemasında, çağdaş seviyeye çıkma yollarının aksaklığını ve beraberinde memlekette yaşanan karanlığı işleyerek bu doğrultuda ticaretin, paranın ve gücün egemen olduğu bir dünyayı yansıtmaktadır. Ayrıca bireyin toplumda yer alabilmesi için uyumsuzluk göstermemesi ve boyun eğmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Birinin aşırı özgürlük anlayışının başladığı yerde, bir başkasının özgürlüğünün bitmesi ve akabinde çağdaşıktan ziyade köşede kalmış insanların sıkışıklığını anlatmaktadır. Mücadele, yabancılaşma (kendine, topluma...) ve kentleşmenin doğurduğu dertlerin bireyin üstündeki etkileri, bunalmışlığı, savrulan insanın çırpınışı, boş vermişliği ve değersizliği açıkça görülmektedir. "Karakterleri gibi, Demirkubuz'un filmleri de tematik olarak çok güçlü bir ortaklık gösterse de aslında hikaye ve estetik yönünden kendini tekrarlama daha ağır basmaktadır" (Atam, 2011, s. 346).

Yönetmen, toplumsal baskının birey üstünden yine topluma mal olunacağını sinyali vererek kadın- erkek, birey- toplum, semt- bölge, öbekleşmiş gruplar üstünden her olumsuz gidişatın toplumda derin yaralar açacağını düşündürmektedir.

Konu

C Blok (1994) filminde başrolde gördüğümüz Tülay karakterinin kenar mahalleden gelip zengin biriyle evlenerek bir sitede konforlu bir yaşam düzeyi yakalaması; hizmetçisi Aslı'nın da bu yaşam düzeyine ve Tülay karakterinin yaşamına özenmesi; tam tersi olarak Tülay karakterinin site ve konforlu bir hayatın içerisinde sıkışıp kalmış olmasından dolayı geçmişe özlem duyarak filmdeki Aslı'nın hayatına özenmesi, filmde hem yapısal benzerliklere hem de yapısal zıtlıklara örnek olan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Masumiyet (1997) ve *Kader* (2006) filmlerinde Uğur ve Bekir karakterleri üzerinden imkansız olan aşkın peşinden koşma, bu yolda her şeyi kaybetmeyi, hayatını mahvetmeyi ve ölümü bile göze alma konularının işlenmesi her iki filmde de sürekli tekrarlanan yapısal benzerlik olarak görülmektedir.

Üçüncü Sayfa (1999), *Yazgı* (2001), *Kor* (2016) ve *Bulantı* (2015) filmleri konu olarak incelendiğinde; güçlü erkek karakter motifleriyle buna karşılık zayıf kadın karakter motiflerinin ele alınarak aralarında meydana gelen yasak ilişki işlenmektedir. Yönetmenin bu filmlerinde, konu itibarıyla yapısal benzerlik olduğu tahlil edilmektedir. Örnek verecek olursak; *Üçüncü Sayfa* (1999) filminde ev sahibi ve aynı anda oğlunun, Meryem (eşinden dayak yiyen, hizmetçi) karakteri ile ilişkisi; *Yazgı* (2001) filminde patron olan Naim'in (evli, çocuklu) işçisi Sinem ile ilişkisi (Sinem'in bu ilişkiyi evlendikten sonra da sürdürmesi); *Bulantı* (2015) filminde Ahmet (Üniversite Hocası, eşini ve çocuğunu kaybetmiş) eski öğrencisi Özge (sevgilisinin kıskançlık ve güvenmemesinden kaynaklı kötü bir ilişkisi olan) ile ilişkisi; *Kor* (2016) filminde patron olan Ziya (evli, çocuklu) ile eski işçisi Emine'nin (evli, çocuklu) ilişkisi gözlemlenmektedir.

Tema

Zeki Demirkubuz'un tüm filmlerinde, sürekli tekrar eden yapısal motifler ışığında benzer temalar görülmektedir. Bunlar; ihanet, aldatma, yalnızlık, çaresizlik, aşk, kara sevda, masumiyet, intihar, intihara teşebbüs, ölüm, cinayet, kıskanmak, şiddet, kader olarak karşımıza çıkmaktadır.

İhanet, Aldatma: *C Blok* (1994) (Tülay, Selim), *Masumiyet* (1997) (Yusuf'un Ablası), *İtiraf* (2001) (Nilgün), *Üçüncü Sayfa* (1999) (Meryem), *Yazgı* (2001) (Sinem), *Kader* (2006) (Bekir), *Bulantı* (2015) (Ahmet, Özge), *Kor* (2016) (Emine).

Şiddet: *Masumiyet* (1997) (Bekir'in Uğur'a, Yusuf'un eniştesinin Yusuf'un ablasına), *Üçüncü Sayfa* (1999) (Mafya Babası İsa'ya, Meryem'in eşi Meryem'e), *İtiraf* (2001) (Harun Nilgün'e), *Kor* (2016) (Cemal Emine'ye), *Bulantı* (2015) (Özge'nin sevgilisi Özge'ye), *Kader* (2006) (Bekir, Uğur annesine), *Yeraltı* (2012) (Muharrem fahişeye).

Cinayet: *Üçüncü Sayfa* (1999) (İsa), *Kader* (2006) (Zagor), *Yazgı* (2001) (Patron Naim).

İntihar: *Üçüncü Sayfa* (1999) (İsa), *Masumiyet* (1997) (Bekir), *Yazgı* (2001) (Patron Naim), *İtiraf* (2001) (Taylan).

İntihara Teşebbüs: *Kader* (2006) (Bekir), *İtiraf* (2001) (Harun).

Zeki Demirkubuz filmleri analiz edildiğinde karakter motivasyonlarına ilişkin, aidiyet duygusu olmayan ve bu yüzden de gelgitler yaşayarak bir arayış içinde olan, varoluşsal problemleri olan karakterlere yer verildiği tespit edilmektedir. Bunlar genellikle film analizlerinde; konumlarından dolayı modern hayata uyum sağlayamayan, kenar mahallelerde yaşayan veya kenar mahallelerden modern hayata geçişte sıkışmışlık duygusu içinde olup, bir aidiyetlik hissedememe gibi duygular yaşayan memnuniyetsiz kişiler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Karakterler genellikle bulundukları konum itibarıyla memnuniyetsiz olduklarından, imkansız erişme çabasıyla düzenlerini bozmakta ve buna neden olan varoluşsal problemler girdabında çırpınan kişiler olarak yansımaktadırlar. Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki karakterlerin, uygunsuz ilişkilerin kör düğümlerinde sürüncemede bir hayat yaşayan, suça ortak olup suçlu olan, kendi yaşam öykülerinin hayatın zor ve acımasızlığıyla örtüştüğü kimseler olduğu anlaşılmakta ve bu karakterler izleyiciye, hayata yabancılaşmış, boşlukta kalmış, aidiyetsiz ve amaçsız kişiler olarak yansımaktadırlar. Bu karakterler, nedensizlik içerisinde, hayal ve gerçeklik arasında gelgitler yaşamakta, düştükleri ikilemlerle sıkışmakta ve beraberinde varoluşsal problemler ile sürüklenmektedirler. Bu bağlamda yönetmen filmlerinde işlediği temaları karakterleri üzerinden izleyiciye yansıtmaktadır: vicdan, özgürlük, acı, yabancılaşma, kara sevdâ, intihar, sorumluluk veya sorumsuzluk gibi.

Masumiyet (1997) filminde başrolde gördüğümüz Uğur karakteri ve Yusuf'un ablası, aşklarının peşinden koşan karakterler olarak yapısal benzerlik göstermektedirler. Yusuf'un ablası gördüğü şiddet karşısında eşini, susarak cezalandırmayı tercih ederken, Uğur karakterini ise başkaldıran, asi bir karakter olarak görmekteyiz. Bu durum bize, iki karakter arasındaki yapısal zıtlıkları yansıtmaktadır.

Yazgı (2001) filmindeki Musa karakteri, genelde duygulardan öte, aşırı mantıklı biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu mantık o kadar ileri seviyededir ki, annesinin ölümünü bile sıradan bir olay gibi karşılamakta ve eşinin kendisini patronuyla aldatmasını bile normal görmektedir. *Üçüncü Sayfa (1999)* filmindeki İsa karakterinin ise henüz karşılıklı büyük bir aşk yaşamamasına rağmen Meryem karakterine aşırı bağlandığı ve onun tarafından aldatıldığını öğrendiğinde bunalıma girerek intihar ettiği görülmektedir. İsa ve Musa karakterlerinde bu bağlamda yapısal zıtlıklar olduğu tespit edilmektedir.

Üçüncü Sayfa (1999), *Yazgı (2001)*, *Kor (2016)* ve *Bulantı (2015)* filmleri konu olarak incelendiğinde, güçlü erkek karakter motifleriyle buna karşılık zayıf kadın

karakter motiflerinin ele alındığı ve aralarında oluşan yasak ilişkinin işlendiği, aynı zamanda karakterler arasında yapısal benzerlik ve zıtlıkların da olduğu tahlil edilmektedir. Örnek verecek olursak; *Üçüncü Sayfa* (1999) filminde ev sahibinin ve aynı anda oğlunun, Meryem (eşinden dayak yiyen, hizmetçi) karakteri ile ilişkisi; *Yazgı* (2001) filminde patron olan Naim'in (evli, çocuklu) işçisi Sinem ile ilişkisi (Sinem'in bu ilişkiyi evlendikten sonra da sürdürmesi); *Bulantı* (2015) filminde Ahmet (Üniversite Hocası, eşini ve çocuğunu kaybetmiş) karakterinin eski öğrencisi Özge (sevgilisinin kıskançlık nedeniyle güvenmemesinden kaynaklı kötü bir ilişkisi olan) ile ilişkisi; *Kor* (2016) filminde patron olan Ziya'nın (evli, çocuklu) eski işçisi Emine (evli, çocuklu) ile ilişkisi gözlemlenmektedir.

Erkek karakter motifleri olarak incelediğimizde;

Üçüncü Sayfa (1999)- Ev Sahibi: Kaba saba, parasıyla her şeyi satın alabileceğini düşünen, ahlak yoksunu, cinsel sapkınlıkları olan ve parasıyla Meryem'i cinsel obje olarak kullanan ahlaksız biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yazgı (2001)- Patron Naim: Kibar, ilişki yaşadığı işçisi Sinem'e gerçekten aşık ve onu cinsel obje gibi görmeyen biridir. Yasak aşkı yüzünden karısı ve çocuğunun ölümüne neden olduktan sonra vicdan azabı çekerek intihar ettiği görülmektedir.

Kor (2016)- Patron Ziya: Kibar, merhametli, iyi bir iş adamı. Emine'ye duyduğu aşkı yıllarca içinde saklamış ve eşinin yokluğunu fırsat bilerek ona yakınlaşmış, Emine'nin çocuğunu tedavi ettirmiştir (merhametli olduğu buradan anlaşılmaktadır). Ancak bunun altında ezilen Emine'nin kendisine karşı koyamaması sayesinde onunla yasak bir ilişki başlattığı görülmektedir.

Bulantı (2015)- Üniversite Hocası Ahmet: Entelektüel görünen, kibar, beyefendi, düzeni seven bir karakter. Genel anlamda duygularıyla hareket etmeyen, ancak arzularını dahi mantık çerçevesinde yaşayan, eşini ve çocuğunu kaybettikten sonra boşluğa düşmüş biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Üçüncü Sayfa (1999) filmindeki ev sahibinin, cinsel sapıklık yönünde karakter motivasyonu sergilediği için diğer (yukarıdaki) filmlerdeki erkek karakter motif ve motivasyonlarına göre yapısal zıtlığı görülmektedir.

Bulantı (2015)- Üniversite Hocası Ahmet'in, mantıklı hazlar doğrultusunda duygularını yöneten bir karakter motivasyonu sergilediği ve entelektüel biri olduğu için diğer (yukarıdaki) filmlerdeki erkek karakter motifleriyle yapısal zıtlığı görülmektedir.

Yazgı (2001)- filmindeki Patron Naim ve *Kor (2016)* filmindeki Patron Ziya karakterlerinin işçilerine aşık olmaları, bu yolda ailelerini bile terk etmeyi göze almaları ve cinselliği duyguları doğrultusunda yaşayan bir karakter motivasyonu sergilemelerinden dolayı her iki filmde karakter motifleri tekrar eden yapısal benzerlik oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu iki karakterin (Patron Naim ve Patron Ziya) yukarıdaki *Üçüncü Sayfa (1999)* ve *Bulantı (2015)* filmlerindeki karakterlerle de yapısal zıtlığı görülmektedir.

Kadın karakter motiflerini incelediğimizde;

Üçüncü Sayfa (1999) filminde Temizlikçi Meryem: Çocuklarıyla yoksulluk içinde yaşayan bir taşra kadını olarak karşımıza çıkmaktadır. Eşinin aylarca uzaklaşıp arada bir geldiğinde de onu sürekli dövmesi ve yoksulluk onu canından bezdirmiş, gözünü karartmıştır. Çocukları olmasa eşini kendi elleriyle öldürecektir. Çaresizlik onu, evliken aynı zamanda ev sahibinin metresi olmaya itmiş olsa da gönlü ev sahibinin oğlundadır. Ev sahibinin ölümüyle yolunun kesiştiği İsa karakterini ise aslında sevmeyip eşinden kurtulmak için bir araç olarak görmektedir. Hayat ona çok acılar yaşatmıştır. Bu yüzden de diğer insanlara karşı acımasızlaşmıştır ve ahlaki boyutta düşünmemektedir. Bu nedenle aynı anda dört erkeği idare etmiş bir karakter olarak yansıtılmaktadır.

Yazgı (2001) filminde İşçi Sinem: Zayıf karakterli biri olan Sinem, bu yüzden Musa ile evlenmiş olsa da, kendisiyle birlikte olmak isteyen patronu Naim'e karşı koyamamaktadır. Musa ile sırf ondan kurtulabilmek için evlenmiş ancak yine Naim'e dönmüş zayıf karakterli biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kor (2016) filminde İşçi (Eskiden) Emine: Eşi iş için başka bir ülkeye gidip aylarca dönmese de onu sabırla bekleyen, tek istediği çocuğunun iyileşmesi olan biridir. Eşi yokken çocuğunu tedavi ettiren eski patronunun iyiliği karşısında ezilerek kendisine sahip olmasına izin verdiği görülmektedir. Başta bu ilişkiyi doğru bulmasa da eski patronunun kendisine aşık olmasından hoşlanmaktadır. Ancak ne eşinin ne de patronunun eşinin vebaline girmek istemez ve bu yüzden bu ilişkiyi bitirmeyi düşünür. Zamanla eşinin kendisine olan ilgisiz tavırları ve uzaklaşması nedeniyle tekrar, yasak aşk yaşadığı patronuyla ilişki yaşamaya devam eder ve onunla plan yaparak eşinden ayrılmaya karar verir. Daha sonra patronunun bir kazada ölmesi üzerine dayanamayıp intihar etse de, eşinin kendisini kurtarmasıyla iki aylık hamile olduğunu öğrenir ve eski monoton hayatına, eşiyle olan bohem ilişkisine devam eder.

Bulantı (2015) filminde Öğrenci (eskiden) Özge: Sevgilisinin kendisini aşırı kıskanması ve kendisine olan güvensizliği nedeniyle kötü bir ilişkisi olsa da, yine de bu ilişkiyi bitiremeyen zayıf karakterli bir kız olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak aynı zamanda kurnaz bir karakter tipolojisi sergilediği de görülmektedir. Uzun yıllar sonra karşılaştığı (konuşmalarından eskiden hocasına aşık olduğu anlaşılmaktadır) üniversite hocasını ayartır ve onunla birlikte olur. Bu birliktelik ise ona pahalıya patlar. Sevgilisi onun kaldığı eve ansızın geldiğinde Özge'nin, hocasını saklamak için yaptığı türlü kurnazlıklara şahit olunmaktadır.

Yukarıda açıkladığımız Meryem karakterinin *Bulantı* (2015) filmindeki Özge karakteri ile karakter motifi olarak yapısal benzerliği “zeka ve kurnazlık, yöneten karakter, baştan çıkarıcı” olup erkekleri bu şekilde amaçları doğrultusunda idare ettiği gözlemlenmektedir. *Yazgı* (2001) filmindeki Sinem karakteri ve *Kor* (2016) filmindeki Emine karakterinin karakter motifi olarak yapısal benzerliği ise “masumiyetleri dolayısıyla duygusal olarak güçlü karaktere karşı koyamama, yönetilen karakter olma, baştan çıkarılma” olarak görülmektedir. Bu şekilde baktığımızda Meryem ile Özge karakterine karşıt olarak Sinem ve Emine karakteri görülmekte, bu anlamda aralarındaki yapısal zıtlıklar yukarıda belirttiğimiz üzere tahlil edilmektedir.

Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki başrol karakterlerinde, genellikle peygamber isimlerini ve dini temsil eden isimleri kullandığı görülmektedir. İsa *Üçüncü Sayfa* (1999), Meryem *Üçüncü Sayfa* (1999), Musa *Yazgı* (2001), Yusuf *Masumiyet* (1997), Harun *İtiraf* (2001), Emine *Kor* (2016) gibi bu isimlerin özellikle seçilmiş olduğu ve bu anlamda karakter isimleriyle ilgili filmler arasında yapısal benzerlikler olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, bu isimleri taşıyan karakterlerin inançlarının, isim olarak esinlenildiği peygamberlerin inançlarıyla birebir örtüşmediği de görülmektedir. Örnek verecek olursak; *Yazgı* (2001) filmindeki Musa karakterinin inançsız biri olması, esinlenilmiş olan Musa Peygamber'in Allah'a olan inancıyla ters düşmektedir.

Zeki Demirkubuz filmlerinin olay örgüsüne bakıldığında, yönetmenin kendine has bir olay örgüsü oluşturduğu ve olay örgüsünü örmedeki ustalığı ile kendi biçimini yansıttığı, kendine has sinematografi diliyle öyküyü, modern anlatı bağlamında farklı bir noktaya taşıyarak derinleştirdiği anlaşılmaktadır. Filmlerindeki olay örgüsünü örerken iddialı söylemleriyle, filmin konusunun ve öyküsünün çerçevesini, sınırlarını çizmektedir. Bu şekilde öyküde, doğal bir mantık kurduğu vurgulanmaktadır. Bu perspektifte yönetmenin filmlerinin analizi yapıldığında; filmlerindeki öykü olaylarına dair yorumlanacak kesitler sunmakta, düşündürmekte, göstererek anlatmakta ve

karakterlerinin iç yapısına odaklanmamızı sağlayarak filmlerine nitelik katmaktadır. Öyküdeki olayları işlerken, anlatıyı detaylı ve derinlemesine sunmakta, bazen de kısaca bahsedip sonradan anlatarak, öyküdeki olayları buna göre düzenlediği görülmektedir. Örneğin *Masumiyet* (1997) filminde Yusuf'un ablasının ve de Uğur'un kızı Çilem'in neden dilsiz oldukları, filmin ilerleyen kır sahnesindeki sekansında, Bekir ile Yusuf'un sohbetleri esnasında öğrenilmektedir. Bu bağlamda yönetmen geçmişin anlatımını, monologlar aracılığıyla yansıtmayı çok iyi bir şekilde başarmaktadır. Yönetmenin *Masumiyet* (1997) filminde, bu kır sahnesinde gerçekleşen Bekir'in uzun monoloğu gibi. Elbette yönetmenin, anlatı yapısı bağlamında, öyküye dair olay örgüsünü işlerken, kendi kronolojik doğrusu olduğu ve bu sıralamaya uygun bir biçim ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Yönetmenin anlatıları bir anlam oluşturmakta, konu, tema ve karakter çizgileri çizilmekte ve olaylar, eylemler aracılığıyla değişiklik göstermektedir. Yönetmenin, filmlerindeki karakterlerin eylemsel faaliyetlerini ve öyküdeki olay örgüsünü önemli bir noktaya çıkardığı, karakterlerin ayrımını net bir çizgi ile çizdiği görülmektedir. Zeki Demirkubuz için filmlerindeki karakterler anlatının önemli bir parçasıdır. Karakterlerin varlığı ve eylemleri, anlatının büyük bir kısmını oluştururken, yönetmenin edebi üslubunu da yansıtmaktadır. Yönetmenin, karakterlerine yönelik hem fiziksel hem zihinsel hem de söylem olarak sunduğu eylem türleri görülmektedir.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinde öykünün bir derinliği olmakla beraber, karakterlerine yüklediği sorumluluk da bir nedene bağlanmaktadır. Etkilenen karakterler de vardır, etki eden karakterler de... Fakat genel çerçevede incelendiğinde; anlatıdaki karakterlerin, anti- kahraman olduklarından dolayı etki eden oldukları saptanılmaktadır.

BÖLÜM 4

4. ÇAĞDAŞ ANLATI PERSPEKTİFİNDE MASUMİYET FİLMİ ANALİZİ

4.1 Öykü ve Olay Örgüsü

Filmin, çağdaş anlatı yapısına uygun olarak, olaylardan çok durumlar ve soyut kavramlar üzerinden ilerlediği görülmektedir. Yaşanan olayların karakterler üzerinde bıraktıkları etkiler, değerler ve düşünsel süreçler önem kazanmaktadır.

Filmin ilk sahnesinde oturmakta olan Yusuf karakterini bir kapı aralığından görürüz. Hapishane müdürünün odasıdır burası. Hapishane müdürü kapıyı kapatır ancak ara ara sinir bozucu şekilde kendiliğinden tekrar açılır. (Kapanmayan kapılar, Zeki Demirkubuz'un filmlerinde üslubunu gösterdiği ve imzasını attığı bir imgedir ve bu onun anlatı yapısı biçimindeki öğelerinden birini oluşturur). Hapis cezası biten Yusuf, on yıl içerde kalmış olmanın verdiği tedirginlikle beraber, özgüveni kırılmış ve de hayattan bir beklentisi olmadığı için hapisten çıkmak istemediğini belirten bir dilekçe yazmıştır. Dilekçeyi okuyan hapishane müdürü Yusuf'a kimi kimsesi olup olmadığını sorar. Yusuf'un görüşmediği bir ablası olduğunu; bir de yıllar önce, eğer isterse İstanbul'da babasının yanında çalışabileceğini teklif etmiş olan Malatya cezaevinden arkadaşı Orhan'ı öğreniriz. (Yusuf'un bahsettiği Orhan aslında filmin ilerleyen zamanlarında adını duyacağımız nam-ı diğer Zagor karakteridir). Yusuf hapiste kalmaya öyle çok alışmıştır ki, dışarıdaki hayat ona ürkütücü gelmektedir. Bu yüzden de hapishane müdürüne verdiği dilekçede, eğer içerde kalma talebi kabul edilmeyip dışarı salıverilirse, tekrar hapis hayatına dönmek için istemediği halde bir suç işleyeceğini dile getirmiştir. Hapishane müdürü talebini kabul etmeyip, dış dünyada yaşamayı deneyip eğer yapamazsa kendi bildiğini yine yapabileceğini öğüt

verir. Bunun üzerine Yusuf, İzmir'e ablasının yanına gitmeye karar verir. İzmir'e yaptığı yolculuğun sonuna doğru, otobüse binen ve hemen yan tarafındaki iki koltuğa oturan Uğur ve Bekir ile karşılaşır. Uğur, Bekir ve Yusuf'un hayatlarının kesiştiği ilk nokta bu andır. Uğur ve Bekir'in değişik halleri Yusuf'un ilgisini çekmiş, onları merakla incelemiştir. Hele ki bir zaman sonra otobüsü durduran polis ekiplerinin onları indirip karakola götürecek olmaları merakını artırmıştır.

Yusuf İzmir'e vardığında eski bir otel bulur. Otelin bekleme odasındaki televizyonda eski bir Yeşilçam filmi görürüz. (Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki imzalarından bir diğeridir bu). Yusuf, burada uyuyakalmış olan Çilem ile karşılaşır. Alnına dokununca ateşinin olduğunu fark eder ve endişelenir. Kendisini karşılamaya gelen otel işletmecisine, çocuğun hastaneye götürülmesi gerektiğini söyler. Otel işletmecisi Mehmet, çocuğun ailesinin birazdan geleceğini ileri sürerek durumun üzerinde durmaz ve Yusuf'un otel kaydını yapar. Yusuf ücretinin daha uygun olması için başka biriyle odayı paylaşmayı kabul etmiş ve odasına çıkmıştır. Odanın duvarlarında Yılmaz Güney, Müslüm Gürses posterleri asılıdır. Yusuf kalacağı odayı incelerken Otelci Mehmet gelir. Akli kaldığından kendisinin de kontrol ettiğini ve Çilem'in çok ateşi olduğunu, ne yapacağını bilemediğini söyler. Birlikte hastaneye giderler. Hastanede bekledikleri anı görürüz. Sonra sahne yerini Uğur'un odasına bırakır. Mehmet ve Yusuf telaşla odaya girer ve Çilem'i yatırır. Mehmet, Çilem için bir battaniye daha getirmeye gider. Yusuf'un elinde bir ilaç poşeti vardır. Sonrasında Yusuf bu poşeti Uğur'un tuvalet masası üzerine koyar ve o sırada onun takılarını makyaj malzemelerini görür. İlgisini çeker ve odasındaki eşyalarını, şalını inceler. Tam hemen yanında açık dolabını göreceken Otelci Mehmet'in öksürüğüyle inceleme işini bırakır. Ancak kamera bize, o açık dolabı göstermeye devam eder. Orada, Yusuf'un yıllar önce cezaevinden arkadaşı Orhan ile Uğur'un birlikte çekildikleri fotoğraf vardır. Yusuf'un ileride adı geçecek olan nam-ı diğer Zagor'un kim olduğunu anlaması bu fotoğraf ile mümkün olacakken öğrenememiş, yönetmen ise kamerayı fotoğrafa yöneltmek anlık kaçırılan bu durumun altını çizmiştir.

Sabah olduğunda, derme çatma bir lavaboda yüzünü yıkarken görürüz Yusuf'u. Üzerinde beyaz içlik takımı vardır. Yüzünü yıkadıktan sonra yaptığı ilk iş Çilem'i kontrol etmek olmuştur. Sonrasında sahne yerini Yusuf'un gezdiği caddelere bırakır. Yusuf'u ve gezdiği caddeleri çeken kameranın titreşimleri Yusuf'un hayata karşı tedirginliğini, hayatın tekinsizliğini yansıtır adeta. Yusuf, eniştesinin çalıştığı otobüs terminaline gider ve eniştesini bulur. Enişte hemen tanıyamaz Yusuf'u. Sonrasında

onu sevgiyle kucaklar ve alır evine götürür. Burası bir bodrum katıdır. Kapıyı Yusuf'un ablası açar. Yusuf'un merdivenlerden inerken yaşadığı tedirginliği ablasının şaşkınlığı tamamlar. (Yusuf on yıl önce evliyken aşığıyla kaçtığı için ablasını da aşığını da vurmuştur. Aşığı ölmüştür, ablası ise kurşun diline isabet ettiğinden dilsiz kalmıştır). Eniştesinin isteği ile içeri giren Yusuf'a karşı ablası, çok soğuk ve yok gibi davranmaktadır. Masayı hazırladıktan sonra odayı terk eder. Küçük çocukları ise televizyon başından kalkmaz. Yüzünü kurularak tuvaletten çıkan enişte, dayısının elini öpmesi ve hoş geldin demesi için çocuğunu itekleyerek zorlar. Çocuk dayısının elini öper ama hoş geldin demez ve hemen tekrar televizyon karşısına geçer. Çocuk dilsiz değildir ancak dilsiz gibi hiç konuşmuyordur. Yerde gerginliği yansıtmak için kullanılan kırmızı renkli bir halı vardır. Enişte çocuğunun masaya gelmeyişiinden şikayetçidir. Onu kıyafetinden asılı tutup çekerek zorla masaya oturtur. Çocuk bu durumdan ağlamaya başlar. Enişte çocuğunu kızarak sofradan gönderir ve Yusuf'a dert yanmaya başlar: Depremin her şeyi alıp götürmesinden, sefaletle mücadele etmelerinden, ablasının ilgisizliğinden, oysa kendisinin onun için neler yaptığının, kendisini boynuzlamasına rağmen onu kabul ettiğinden ve bunları hak edecek ne yaptığının... Enişte alkolün etkisi ve Yusuf'a anlattıklarıyla iyice kederlenerek masadan kalkar ve diğer odadaki eşine küfürle sözlerle bağırır ve her zaman yaptığı bir alışkanlık izlenimini veren rahatlıkla kemerini çıkarıp, eşinin odasına giderek onu kemeriyle dövmeye başlar. Yusuf tüm bu dayak sahnesine, o odanın tülü çekili penceresinden tanık olur (Zeki Demirkubuz'un filmlerinde kullandığı önemli bir tekniktir çerçeve görüntüleri). Gördükleri, onu bu kasvetli evi biran evvel terk etmeye yetmiştir.

Yusuf üzgün bir şekilde kaldığı otele geri döner ve odasına girer. Kapadığı odanın kapısı kendiliğinden açılmıştır. Yusuf düşüncelidir. Ablası için üzülüyor onu düşünüyordur. Sabah olduğunda odasına gelen Bekir ile karşılaşır. Bekir ona Çilem ile ilgilendiği için teşekkür eder. Onu Çilem'in yanına götürür. Çilem kendisine "Geçmiş olsun." Diyen Yusuf'a tepki vermeyerek çorbasını içmeye devam eder. Çilem'in dilsiz olduğuna dair ilk belirtiyi burada görürüz. Yusuf, Bekir'in daveti üzerine onunla çorba içmeye gider. Bu esnaf lokantasında çorba içerlerken az da olsa, birbirlerini tanımaya çalışırlar. Ardından, yine Bekir'in davetiyle, akşam pavyonda görüşmek üzere ayrılırlar. Yusuf'un yürüdüğü caddelerde yine kameranın tekinsiz hareketlerini görürüz. Arka fon müziği de durumu destekler niteliktedir. Peşi sıra Uğur görünür

sahnede. Yürüyerek Yusuf'un yanından geçip gider. Onu fark eden Yusuf, nereye gittiğini merak ederek takip eder. Onu bir hapishaneye girerken görür.

Sahne yerini pavyona bırakır. Bu sefer Uğur'u şık ve dekolteli kıyafetleriyle sahnede şarkı söylerken görürüz. Bekir ve Yusuf ise onu dinlemekte ve izlemektedirler. Programa ara veren Uğur önce gelip Yusuf ile tanışır. Ona, Çilem'e gösterdiği ilgiden dolayı teşekkür ederek yanlarından ayrılır ve farklı bir masada kendisini bekleyen bir grup erkeğin yanına gidip oturur. Uğur burada konsomatrislik yapıyordur. Aynı zamanda da fahişelik yapmaktadır. Onu diğer erkeklerin yanında gören Bekir, bu durumdan hiç hoşnut değildir. Yusuf'a hızlıca cevap vererek geçiştirmekte ve de gözlerini Uğur'dan ayıramamaktadır. Bekir Uğur'u bu şekilde görmeye dayanamaz ve bir bahaneyle Yusuf'un yanından kalkıp gider.

Otel kapısından içeri giren Uğur, Bekir ve Yusuf'u görürüz sonraki sahnede. Uğur hızlıca odasına, hazırlanmaya çıkar. Bekir ve Yusuf ise otelin bekleme salonunda televizyon karşısına otururlar. Burada Yusuf'un oda arkadaşı vardır ve kasetçalarda sürekli deneyerek kaset değişimi yapmaktadır. Bu değişim sırasında çıkan sesler, zaten canı sıkkın olan Bekir'in adeta sinirine dokunmaktadır. Bu sırada Uğur için iki erkek otele gelir ve Uğur'un aşağıya inmesini beklerler. Uğur aşağı iner. Adamların yanına yöneldiği anda Bekir önüne atılır ve gitmesini engellemeye çalışır. Uğur direnir. Kendisini almaya gelen adamlar müdahale etmek istediklerinde onlara, kendisini arabada beklemelerini söyler. Adamlar arabaya gittiklerinde Uğur'un gitmesini engellemeye çalışan Bekir ona bir tokat atar. Bu tokattın devamı da gelecektir fakat otelci Mehmet ve Yusuf araya girerek Bekir'i tutarlar. Uğur otelden çıkmak üzere kapıya yöneldiğinde ise gitmesine dayanamayan Bekir, belindeki silahı Uğur'a doğrultur. Bunu gören iki adam Uğur'u korumak için otele geri girse de, Uğur onları kızarak arabada beklemeleri için tekrar ikaz eder ve bunun üzerine adamlar tekrar dışarı çıkarlar. Ardından Uğur, Bekir'in doğrulttuğu tabancanın üzerine doğru yürür ve ona, üç kez, tetiği çekmesi için tahrik edici şekilde ikazda bulunur. Bekir ise Uğur'un bu ölüme yürüyen tavrı karşısında adeta şoktadır. Onu durdurmak için doğrulttuğu silah hiçbir işe yaramamıştır.

Şaşkınlıktan ve üzüntüden ne yapacağını bilemeyen Bekir, Yusuf ve Otelci Mehmet tarafından odasına götürülür. Ona bir ilaç içirip uyuması için yatağına yatırılırlar.

Otelci Mehmet, Çilem ve Yusuf'un, bekleme salonunda izlediği televizyonda yine bir Yeşilçam filmini görürüz. Filmin hazin bir son ile bitmesine dayanamayan Otelci Mehmet, filmi eleştirerek kalkıp gider.

Bu kez Yusuf'u, otel bekleme salonunun dışındaki boyalı camların arasından görürüz. Yusuf etrafı incelemek için cama yöneldiğinde kamera da dışarıdan içeriği çekerken, tam tersi şekilde içeriden dışarıyı çeker konuma gelmiştir ve bize Yusuf'un gördüklerini gösterir. Cama, merdivenden inen Çilem'in yansıması vurur. Onu fark eden Yusuf arkasına bakarak Çilem'e hal hatır sorar. Ancak cevap alamaz. Çilem televizyon karşısına oturur. Merdivenlerden inen otelci Mehmet, Yusuf'a, Çilem'in dilsiz olduğunu açıklar. Yusuf üzülerken Çilem'in yanına oturur. Televizyondan gelen ses ise manidardır: "Hayatın anlamı Nedir?". Gecesinde yatağında gördüğümüz Yusuf yine düşüncelidir.

Yusuf, sabah Bekir'in odasına girmesiyle uyanır. Bekir, Çilem'i gezmeye götürecektir ve Yusuf'u da davet eder ve hep birlikte giderler.

Kırsal bir yerde piknik yapmaktadırlar. Bekir aynı zamanda atış talimi yapıyordur. Atışları tutturamayınca silahın bozuk olduğunu ileri sürer. Sonrasında kendisine gülen Yusuf'a atış yapmasını teklif eder. (O sırada Çilem atış seslerini duyamadığı için kırsalda kendi başına rahatlıkla geziniyordur). Yusuf elini silaha sürmek bile istemez. Bekir durumu tahmin ederek Yusuf'a arka arkaya sorular sorar. Yusuf anlatmaya başlar. On sene içerde cinayetten yatmıştır. Ablası evliyken Yusuf'un en yakın asker arkadaşıyla kaçtığı için Yusuf ikisini de vurmuştur. Arkadaşı ölmüştür. Ablası ise dilsiz kalmıştır. Yusuf, Çilem'in neden sakat olduğunu sorar. Bekir bir cigara yakıp anlatmaya başlar. Çilem'in anne karnındayken yediği ağır bir dayak nedeniyle böyle dilsiz olduğunu, Çilem'in babasının Sinop'ta olduğunu, hapisanedekinin Uğur'un sevgilisi olduğunu ve aynı mahallede büyüdüğü Uğur'a nasıl aşık olup, Uğur'un olay çıkardığı için sürekli hapisane değiştiren Zagor'un peşinden koştuğu gibi, kendisinin de nasıl onun peşinden sürüklendiğini... (Bekir'in bu uzun monoloğu Türk sineması tarihine damgasını vurmuştur). Bekir bunları anlatırken kameranın açısıyla uzakta, her şeyden habersiz masumca oynayan Çilem'e tanık oluruz zaman zaman.

Bir minibüs içinde görürüz Bekir, Yusuf ve Çilem'i. Dönüş yolculuğudur bu. Kameranın minibüs içinde camın önüne konumlanmasıyla minibüsün geçtiği yollara tanık oluruz.

Otel bekleme salonunda otelci Mehmet ve Yusuf Yeşilçam filmi izlemektedir. Çilem ise televizyon karşısında uyuyakalmıştır. Yusuf, Çilem'i kucağına alarak odasına götürmeye koyulur.

Ertesi gün Yusuf, otelci Mehmet'in odasına girmesiyle uyanır. Uğur, çıkmadan uğramasını istemiştir. Yusuf, Uğur'un odasına gider. Uğur Aydın'a gidecektir. Tek başına çekindiği ve de aslında Bekir ile gitmek istemediği için Yusuf'tan eşlik etmesini rica eder ve birlikte Aydın'da bir otele giderler. Yusuf onu dışarda bekler. Uğur içerde birileriyle görüşüp konuşur. Otele döndüklerinde ise otelci Mehmet'ten, Bekir'in çok sarhoş ve onlara çok kızgın olduğunu, delirdiğini öğrenirler. Bekir Yusuf'u kıskanmıştır. Uğur Yusuf'a, Bekir'i alttan almasını, hiçbir şey bilmediğini söylemesini tembihler. Uğur odasına çıkar. Yusuf bekleme salonunda otelci Mehmet ile kalır ve televizyon izler (Televizyonda yine Yeşilçam filmi vardır).

Bekir otele gelir ve merdivenleri çıkmaya çalışırken yere düşer. Kendisine yardım için gelen Yusuf'a küfürler savurur. Yusuf aldırış etmez. Bekir, Otelci Mehmet ile Yusuf'un kolunda odasına götürülmeye çalışılır. Merdivenleri çıktıklarında Bekir son bir hamle ile ellerinden kurtulur ve Uğur'un kapısını, küfürler savurarak tekmelemeye başlar. Sonunda Uğur'un kapıyı açmasıyla Bekir durur. Uğur otelci Mehmet'e işine dönmesini, kendisinin halledeceğini söyler. Otelci Mehmet gider. Uğur ve Yusuf, Bekir'i kollarına girerek zorla odalarına götürürler ve yatağına yatırır. Bekir son bir hamle ile Uğur'u yatağına çekip ona saldırır, onu taciz eder. Yatakta bir arbede yaşanır. Yusuf şok olmuşçasına onları izler, hiçbir şey diyemez. Elinden kurtulan Uğur, doğru odasına gider ve bir tabanca alır. O sırada Bekir hıncını alamamıştır ve Yusuf'a yumruklar savuruyordur. Yusuf ise ona hiç karşılık vermeden sakinleştirmeye çalışıyordur. O sırada elinde tabanca ile içeri gelen Uğur, Bekir'i vurmak için atılır. Yusuf bu sefer Bekir'i bırakıp Uğur'u engellemeye çalışır. "Abla yapma!" diye defalarca telkinde bulunur. Aynı anda Bekir yerde otururken yere vurarak hakkı olanı ister gibi "Bana da ver!" diye cinsellik dürtülerini açığa vuruyor, sinir krizi geçiriyordur. Uğur'un yaşadığı da tam bir sinir krizidir. Yusuf ikisinin arasında kalmıştır ve Uğur'u engellemeye çalışırken bu yaşananlar karşısında onun da sinirleri boşalmış ve hüngür hüngür ağlıyordur. Bekir ve Uğur birbirlerine bağıra bağıra sonunda sakinleşirler. Sonra Uğur ve Yusuf, Bekir'i yatağına yatırır. Uğur'un odasına geldiklerinde Uğur Yusuf'tan, omuzlarına masaj yapmasını rica eder ve o sırada onunla hayatları üzerine biraz dertleşir. Yusuf, Bekir'in bu hallerini "İnsanlık hali" diye yorumlar.

Uğur'un odasından çıkan Yusuf önce Bekir'in kapısı önünde bir süre bekler, Bekir'in uyanık olup olmadığını, iyi olup olmadığını anlamaya çalışır. Aklı onda kalmıştır. Sonra odasına geçer. Bir süre sonra bir silah sesi duyulur. Uğur çoktan Bekir'in yanına gitmiştir. Otelci Mehmet ve Yusuf da hemen gelirler. Bekir'in cansız ve kanlar içindeki bedenini görürüz. Bekir daha fazla dayanamamış, Uğur'a duyduğu bu karşılıksız aşkın ızdırabından kurtulmak için intihar etmiştir.

Bir sonraki sahnede otel bekleme salonunda, televizyon karşısında oturan Yusuf'u görürüz. Yusuf adeta Bekir gibi davranmaya çalışmakta, onun gibi giyinmekte ve kabadayı gibi 68eşbih sallamaktadır. Uğur ile birlikte çıkıp pavyona giderler. Yusuf Bekir'in yerini almıştır artık. Uğur'un korumalığını üstlenmektedir. Aynı zamanda Bekir gibi o da Uğur'un pavyonda sahne aldıktan sonra başka erkeklerin yanına gitmesini kıskanmaktadır. Ancak tepkisi Bekir gibi değil, içine kapanıktır. Yusuf otele tek döndüğünde canı sıkındır, Uğur'u düşünmektedir. Kendisini çaya çağıran Otelci Mehmet'in teklifini bu yüzden kabul etmez. Otelci Mehmet Yusuf'a, eniştesinin uğrayıp onu merak ettiklerini, uğramasını istediğini söyler.

Yusuf ertesi günü ablasının evine gitmeye koyulur. Caddelerde yürüyen Yusuf'u çeken kamera çekimleri yine aynı tekinsizlik hissini vermekte, arkadaki fon müziği de yine bunu desteklemektedir. Yusuf ablasının evine geldiğinde evde sadece ablası vardır ve ablası yine Yusuf'u soğuk karşılayarak odasına çekilir. Yusuf bir süre oturup düşündükten sonra ablasının olduğu odaya gider. Ablası Yusuf'un yüzüne bakmak istemez.

Otel'e dönen Yusuf odasında karanlıkta otururken, Uğur'un gelmesi ile koridordan gelen ışığın Yusuf'un yüzüne yansıdığını görürüz. Uğur Yusuf'a pavyondaki sahnesine yetişebilmek için acele etmelerini söyler. Yusuf isteksizce ona eşlik eder. Uğur sahnede şarkı söylerken, Yusuf onu bu şekilde görmeye dayanamaz ve pavyonun dışına çıkar. O sırada polis ekiplerince polis aracına bindirilerek, akabinde peşinden getirilen Uğur ile birlikte karakola götürülür. Burada Uğur'un sorgu sırasında polisle olan diyalogunu kapı aralığından görürüz.

Geceyi nezarete geçiren Uğur ve Yusuf çıktıklarında çorba içmeye giderler ve burada Yusuf'un ilk kez Uğur'a diklendiğini görürüz. Yusuf Uğur'un bu vurdumduymaz, korkusuz, herkese rest çeken, bu yolda ilerlerken çocuğunu görmezden gelen hallerini eleştirmekte ona bu yüzden kızmaktadır. Ancak Uğur da

Yusuf'un bu lafları altında kalmaz. Ona kızıp iyice Bekir'e benzemeye başladığını söyleyerek, her şeyi baştan konuştuğunu, kabul etmiyorsa gidebileceği uyarısında bulunur.

Otelde bekleme salonunda film izlerken uyuyakalan Çilem'i, Yusuf kucağına alır ve Uğur'un odasına götürerek yatağına yatırır. Yusuf odasına gelip kendi karanlığına gömüldüğünde Uğur onun peşi sıra gelir ve odasının ışığını açar. Yusuf'un bu suskun hallerinin nedenini öğrenmeye çalışır. Önce bir şey yokmuş gibi davranan Yusuf, sonra açılmaya başlar. Uğur'a buralardan gitmeyi teklif eder. Bunun için çalışıp elinden geleni yapacağını vaadinde bulunur. Uğur ise onun iflah olmayacağını anlar ve toparlanıp gitmesini söyler. Bu sırada Yusuf'tan şaşırtıcı bir aşk itirafı duyarız. Yusuf hayatındaki tek kişi olan Uğur'a aşık olmuştur. Ancak bu durum Uğur'u çok sinirlendirir ve ona çok kızar. Sevmenin suç olduğunu söyleyerek bozuk düzen üzerine isyan edercesine bir konuşma yapar. (Derya Alabora'dan bu sırada bozuk düzen üzerine yaptığı konuşmada harika bir oyunculuk görürüz). Yusuf'a, ya bu şekilde gittiği yere kadar gitmesini ya da çekip gitmesini söyleyerek odadan çıkar. Çünkü ona göre ne gidilecek yer ne söylenecek söz kalmıştır.

Yusuf ertesi gün gitmek için toparlanır ve Otelci Mehmet ile vedalaşır. Eniştesinin olduğu otobüs terminaline gidip bekler ve beklerken düşünür. Sonunda otele geri döner. Her ne kadar gitmeyi istese de bunu başaramamış ayakları onu bu otele geri getirmiştir. Döndüğünde, Otelci Mehmet onu hiç gitmemiş gibi karşılar. Otelci Mehmet'in, Uğur'un uğramasını istediğini söylemesi üzerine Uğur'un odasına gider. Uğur Aydın'da eski bir tanıdıktan iş teklifi aldığını söyler. Yusuf'a, onunla birlikte gelerek, Aydın'a gitmeyi ve yerleşmeyi teklif eder. Uğur, "Sen bilirsin" diyerek cevaplayan Yusuf'a, aslında onu üzmemek istemediğini, sadece uyarmak istediğini söyleyerek elini tutar ve yanağından öper.

Ertesi gün Yusuf Çilem'i lunaparka götürür eğlenmesi için oyuncaklara bindirir. Otele döndüklerinde bekleme salonunda televizyon karşısında oturan Otelci Mehmet, Yusuf ve uyuyakalmış Çilem'i görürüz. Yusuf Çilem'i odasına götürür. Sonra kendi odasına uyumaya gider. Ancak bir süre sonra polislerin odasını basmasıyla uyanır. Ona Uğur'un yerini sorarlar. Yusuf bilmiyordur. Onu karakola götürüp döverler, konuşması için onu falakaya yatırıp ayaklarına vurarak işkence yaparlar. Acı içinde otele döndüğünde bekleme salonunda televizyonda oynayan çizgi film karşısında, kendisini bitkin bir şekilde koltuğa bırakır. Yusuf Uğur'un nerede olduğu hakkında hiçbir şey bilmiyordur ve o kadar dayağı boş yere yemiştir.

Yusuf odasına çıktığında Otelci Mehmet yatağa yatmasına yardımcı olur. Ona Uğur'un gitmeden önce söylediklerinden bahseder. Zagor hapisten kaçmıştır. Polisler o yüzden bu denli Uğur'u bulmak için uğraşıyorlardır. Otel gözetim altındadır. Uğur, Yusuf'un Çilem'le birlikte birkaç gün sonra, dikkat çekmeden, az eşyayla, daha önce Aydın'da gittikleri Sercan Otel'e gidip beklemesini istemiştir. Otelci Mehmet Uğur'un akıllı kadın olduğunu, Yusuf'un merak etmemesini söyler.

Yusuf gitmeden önce ablasının evine gider. Ona veda etmek için gelmiştir. Ağlayarak kucağına kapanır. Ondan af dilemektedir. Onun bu hali ablasını da üzer.

Ertesi gün eşyalarını alarak yola koyulur Yusuf. (Odasına yansıyan gün ışığını görürüz). Çilem'i de alır ve hızlıca otelden ayrılır ve Aydın'a gitmek üzere otobüsle yol alırlar. (Yaptıkları yolculukta otobüsün içinden, geçilen yolları gösteren bir kamera çekimi görürüz).

Aydın'da Sercan Otel'e vardıklarında, Yusuf, Çilem ile birlikte kapıyı açarak içeri girer. Buradaki otelin bekleme salonunda da insanlar oturmuş Yeşilçam filmleri izlemektedirler. Bu otel de diğeri gibi eski bir oteldir. Yusuf ve Çilem odaya yerleşirler. Gece yarısı Yusuf, oda kapısının sesi ile uyanır. Bozuk olan kapıyı zar zor açarak etrafı kontrol eder, kimse olmadığını fark edince kapıyı kapatır ancak o sırada gözü Çilem'in yatağına kayar ve yatakta olmadığını fark eder. Endişeye kapılarak koşar adımlarla odadan çıkıp otel bekleme salonuna gider ve orada Çilem'i görünce rahatlar. Çilem diğer otelde kalırken ki alışkanlıklarına burada da devam ediyordur ve bu yüzden televizyonun başına geçmiştir. Çünkü onun tek arkadaşı televizyondur. Bu sırada otele Yusuf için bir telefon gelir. Yusuf telefonda konuşurken birkaç not alır.

Ertesi gün Yusuf ve Çilem, telefonda verilen adresi bulmak için Ankara'ya giderler. Yusuf ve Çilem'i Ankara sokaklarında adres ararken görürüz. Verilen adresi bulurlar. Burası Ankara'da bir pavyondur. Ancak bulduklarında Yusuf, buranın mühürlenmiş olduğunu görür. Yusuf buranın karşısında Çilem'le birlikte oturur. Sonra pavyonun önüne gelen yaşlı bir adama, Mehmet Gonca'yı aradığını, ona Uğur Hanımı soracağını, çocuğunu getirdiğini söyler. Yaşlı adam Mehmet Gonca'nın öldüğünü, öldürenin de Uğur'un hapisten kaçan kocası Zagor olduğunu, söyler. Zagor, Mehmet Gonca'nın hapisneden adamıdır ve konuşurlarken birden silahlar patlamıştır. Zagor tam on dört kurşun boşaltmıştır Mehmet Gonca'nın üzerine. Mehmet Gonca'nın kardeşleri de intikam almak üzere akşama kalmaz onları bulmak için etrafı tarayacaklardır. Yaşlı adam Yusuf'u bu konuda uyarır. Ankara'yı terk etmelerini, çünkü eğer onları bulurlarsa çocuğa da acımayacaklarını söyler.

Yusuf ve Çilem İstanbul'a gitmek üzere tekrar yollara düşerler. Otobüsleri ihtiyaç molası verdiklerinde yemek yerler ve Çilem orada gördüğü televizyondan gözlerini alamaz. Televizyonda Reha Muhtar'ın sunduğu haberler vardır. Yusuf ara ara televizyona bakar. Sadece Çilem'in, sesi açık olmayan televizyona baktığı bir anda Zagor ve Uğur'un bir cinayette öldükleri haberini görürüz. Yusuf başını çevirdiğinde ise haber geçmiştir ve Yusuf, Zagor'un kim olduğunu anlayacakken an itibarıyla kaçırmıştır.

Bir otobüsün ön camından gidilen yollar çekilirken cama vuran yağmur damllarına şahit oluruz. Otobüsün gittiği güzergah yağmurdan ıslanmıştır, karanlıktır, gecedir.

İstanbul'a vardıklarında İstiklal Caddesi'nde bir kahvehaneye girerler. Kahvedeki bu insanlar, oyun oynarken sanki beyinleri örümcekleşmiş gibi hayattan sıkılmış tavırlar sergilemektedirler. Yusuf burada eski cezaevi arkadaşı Orhan Kara'nın babası Mevlüt Amca'yı arıyordur. Mevlüt Amca, kahvenin eski sahibidir. Hasta olduğu için kahveyi devretmiştir. Mevlüt Amca aynı zamanda filmcidir. Kahveyi devrettiği kişinin oğlu, Yusuf'u Yeşilçam Sokağı'na yönlendirerek oradaki film yazıhanelerine sormasını, Mevlüt Amca'yı belki orada bulabileceğini söyler.

Bu kez Yusuf ve Çilem'i sokaklarda, parmaklıklar ardından bir çekimle izleriz. Eski köhne bir binaya gelirler. Kimseyi bulamayıp dışarı çıktıklarında binanın içinden yapılan kamera çekimi ile, Yusuf ve Çilem'i, köhne karanlık eski olan bu binanın kapısından görürüz. (Ümitsizlik, çaresizlik hislerini uyandırır bizde bu çekim). Saatlerce beklerler.

Yusuf ve Çilem geceyi civardaki bir otelde geçirirler. Bu kez otelin bekleme salonundaki televizyonda Yeşilçam filmi değil farklı olarak Zeki Demirkubuz'un *C Blok (1994)* filmi izlenmektedir ve izleyenlerden birisi de aynı zamanda filmde oyuncu olarak da görev alan filmin yönetmeni Zeki Demirkubuz'dur. Yusuf uyuyakalan Çilem'i yine yatırmaya götürür. Dışarıdan, birinin söylediği türküyü duyarız. Yusuf parmaklıkların olduğu pencereye yönelir ve dışarı bakar. Evsiz barksız kalmış olan birkaç kişi ateş yakarak türkü söyleyerek sokakta ısınmaya çalışıyordur. Yusuf onları izlerken tebessüm eder.

Yusuf ve Çilem, Mevlüt Amca'nın bulunduğu adrese tekrar tekrar giderler ve sonunda onu bulurlar. Yusuf kendisinin, Orhan'ın hapisten arkadaşı olduğunu söyler. Orhan'ın babası Mevlüt Amca, ağlayarak Yusuf'a sarılır. İçeri girdiklerinde buranın artık işletilmeyen bir film çekim yeri olduğunu görürüz. Mevlüt Amca arkadaki odaya

geçer. Yusuf ve Çilem de yanına giderler. (Onları ilk olarak odanın dışındaki tel örgüden görürüz). Mevlüt Amca çok üzgündür çünkü oğlunu kaybetmiştir. Yusuf, yerde üzeri beyaz çarşafı kapalı ölüyü görünce onun arkadaşı Orhan olduğunu anlar. Masanın üzerinde ise Orhan'ın fotoğrafı vardır ve bu fotoğraf bize yabancı gelmez. Bu fotoğraf bize, otobüs terminalindeki televizyonda, cinayet haberi sırasında, Uğur ile birlikte gösterilmiş olan fotoğraftır. Yani Uğur'un aşkı için diyar diyar peşinden koştuğu, her şeyi göze aldığı, kendinden çocuğundan vazgeçtiği Zagor, Yusuf'un yıllar önce cezaevinden arkadaşı olan Orhan'dır. Ancak Yusuf televizyondaki o haberi kaçırdığı için Orhan'ın Zagor olduğunu anlayamamıştır. Film bu şekilde sürpriz bir sonla bitirilmiştir.

Burada ironi olarak verilmek istenen bir mesaj daha vardır aslında. Yusuf, yıllar önce ablası ile kaçtığı için en yakın arkadaşını vurduğundan hapse girmiştir. Ancak aşık olduğu Uğur karakteri de yıllar önce cezaevinden arkadaşı olan Orhan'ın sevgilisidir ve bunu filmin sonunda anlarız.

Filmin kapanış jeneriğinde yazılan Beckett'in "Hep denedin. Hep yenildin. Olsun. Gene dene. Gene yenil. Daha iyi yenil" sözleri bütün karakterler için söylenmiş gibidir. Aşkına karşılık alamayan Bekir intihar eder. Uğur sevgilisi Zagor / Orhan'la kaçır ama her ikisi de vurulur. Ayakta kalan iki kişi Yusuf ile dilsiz Çilem'dir. (Türkçede 'çilem' acım, eziyetim anlamına gelir). Daha önce Uğur'un odasındaki fotoğrafı göremeyen Yusuf, bir saniye farkla televizyondaki haberleri de kaçırdığı için arkadaşı Orhan'ın aslında Uğur'un sevgilisi olduğunu anlayamaz. Dolayısıyla melodram özellikleri olarak sayılan tesadüflerin, tekrarların ve aşırılıkların bizi bir Yeşilçam filmine götürmesi beklenirken, malzemenin işlenme biçiminden çağdaş bir film ortaya çıkar (Öztürk, 2006c).

Mevlüt Amca'nın geçmişte Yeşilçam filmlerini çektiği ve artık işletmiyor olduğu yerde işlenen ölüm (Orhan'ın ölümü) teması da düşündürücü olmuştur. Yusuf ve Çilem'in son kaldıkları oteldeki televizyonda hatırlarsak artık Yeşilçam filmi değil Zeki Demirkubuz'un *C Blok (1994)* filmini görmekteydik. Demirkubuz bu ölüm temasını ve televizyon imgesini kullanarak artık Yeşilçam filmlerinin devrinin kapandığına da bir gönderme yapmıştır.

4.2 Zaman

Filmin zamansal düzeni, belirli bir kronolojik sıra içerisinde, doğrusal olarak ilerlemektedir. Bu anlamda olaylar ve durumlar şimdiki zaman düzleminde

gerçekleşmekte, geriye veya ileriye yönelik anakronilere rastlanılmamaktadır. Filmin zamanı ele alınırken süre bakımından gerçek zamana kıyasla daha kısa olduğu tespit edilmektedir.

Doğrusal zaman düzleminde ilerleyen filmin anlatı zamanı, aradaki bağ zayıf olsa da bir neden- sonuç ilişkisiyle kurulduğu görülmektedir. Bu neden- sonuç ilişkisinde bazı sonuçlar izleyiciye önceden aktarılırken, bu sonuçların nedenleri ise geciktirim yoluyla filmin ilerleyen sekanslarında izleyiciye, aynı zamanda da karakterlere monolog ve diyaloglar yardımıyla verilmektedir. Film, Yusuf'un hapisane müdürünün odasındaki görüşme sahnesiyle başlamaktadır. Bu sahnede, Yusuf'un on yıllık hapisane yaşantısından tahliyesi öncesinde, özgür olacağı dış dünyaya çıkmak istemeyişini dile getirdiği mektubu, hapisane müdürünün ağzından dinleriz. Ancak Yusuf'un neden hapisaneye girdiğine dair bir bilgi izleyiciye verilmemektedir. Ayrıca bu konuşma sırasında Yusuf'un, hayatta olan ablasıyla ilişkisinin de mesafeli olduğu anlaşılmakta fakat bunun da nedeni izleyiciye verilmemektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde Yusuf ablasının evine gittiğinde de ablasının soğuk tavırlarından yine Yusuf'la olan ilişkisinin kötü olduğu anlaşılmaktadır. Ablası aynı zamanda dilsizdir ancak nedeni izleyiciye verilmemektedir. Tüm bu soruların cevapları ise yine filmin ilerleyen sahnelerinden Yusuf ile Bekir'in kır gezisi sahnesindeki dertleşmeleri sırasında cevaplanmaktadır. Bu yönden baktığımızda yönetmenin filmde anlatı zamanını kurarken geciktirime gittiği görülmektedir. Bekir de Yusuf'un neden on yıl hapis yattığını izleyici ile birlikte aynı anda bu kır sahnesinde öğrenmektedir.

Benzer geciktirimler, izleyicide merak uyandıran diğer durumlarda da görülmektedir. Uğur'un hapisaneye kimi görmeye gittiği ve neden pavyonlarda çalıştığı, Çilem'in neden dilsiz olduğu, Bekir ve Uğur arasındaki ilişkinin şekli ile ilgili tüm sorulara yönelik cevaplar yine kır sahnesinde öğrenilmektedir. Yine bu soruların cevaplarını Yusuf da izleyiciyle birlikte aynı anda öğrenmektedir.

Zayıf neden- sonuç ilişki bağlarıyla ilerleyen filmin kronolojik sıralamasına bakıldığında;

- Hapisten yeni çıkan Yusuf'un yolu, kalmak üzere gittiği otelde Bekir, Uğur ve Çilem ile kesişir.
- Bekir bir akşam, Uğur'a olan karşılıksız aşkının verdiği acıya dayanamayıp intihar eder.

- Yusuf Bekir'in yerine geçer ve Bekir gibi Uğur'a aşık olur. Ancak o da Bekir gibi aşkına karşılık bulamaz.
- İmkansız aşkı Zagor'a kavuşmak için her yolu denemeye gözü kara şekilde devam eden Uğur, hapisten kaçıp başını yine belaya sokan Zagor ile birlikte kaçmaya çalışır ancak ikisi de Zagor'un düşmanları tarafından öldürülür.
- Uğur'un öldürüldüğü haberini alan Yusuf, Uğur'un kızı Çilem ile birlikte tutunmaya çalıştığı hayat yolculuğuna doğru yeniden denemek üzere yola çıkar. Ancak Yusuf'un, bir ekmek kapısı bulmak için gittiği İstanbul'da karşısına çıkan yine bir ölüm haberidir: Hapishane arkadaşı Orhan (Zagor) vefat etmiştir.

Görüldüğü üzere filmde doğrusal düzlemde, zayıf neden- sonuç ilişkisi bağlarıyla ilerleyen bir anlatımın söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Neden- sonuç ilişkisi bağlarının zayıf olması sebebiyle filmin çağdaş anlatı sinemasının özelliklerini taşıdığı tespit edilmektedir.

Filmin zamanında eksiltiye de rastlanılmaktadır. Uğur'a karşı duyduğu büyük aşkına karşılık bulamayan Bekir'in bir gece dayanamayıp intihar etmesi sonucunda, filmin baş kahramanlarından olan Yusuf'un, Bekir'in yerine geçtiği görülmektedir. Ancak bu geçişin nasıl olduğuna dair filmde herhangi bir detaya yer verilmemiş, bu gelişmenin nasıl ilerlediğine dair durumlar atlanılmış ve anlatımda zamansal eksiltiye gidildiği görülmektedir.

Filmde zamana dair görülen bir diğer önemli unsur ise sürprizdir. Filmin ana karakterlerinden olan Zagor, filmin diğer ana karakterlerinin hayatlarını kendisiyle birlikte zincirleme olarak etkilemekte ve sürüklemektedir. Uğur'un odasında elbise dolabındaki fotoğrafta, dinlenme tesislerinde televizyonda verilen ölüm haberindeki fotoğrafta, izleyicinin gördüğü ancak Yusuf'un anlık farkla kaçırdığı, Uğur'un büyük aşkı Zagor, aslında; Yusuf'un hapishaneden çıktığında çalışabilmesi için kendi babasının yanına, İstanbul'a gitmesini öneren hapishane arkadaşı Orhan'dır. Filmin bu gizemli kahramanının kimliği ise, filmin sonunda Yusuf'un iş için babasının yanına gittiği Orhan'ın cesedi başındaki tek bir fotoğraf ile anlaşılmakta, izleyiciye Orhan ile Zagor'un aynı kişi olduğu mesajı verilmektedir. Yusuf Orhan'ın fotoğrafı ile Uğur'u hiç yan yana görememiş olduğu için Orhan ile Zagor'un aynı kişi olduğunu anlayamamıştır. Ancak yönetmen bunu izleyiciye film sonunda göstererek anlatımda sürpriz bir sona gittiği tespit edilmektedir.

Öykü ve Söylem zamanı ile ilgili olarak Bekir'in Saklı Cennet'teki kırsal alanda yenilip içildiği, silahla atış yapıldığı ve bu sırada Yusuf ile dertleştiği sekansta, Bekir'in uzun monoloğundaki anlatımın geçmişe dair ve bir sıra ile öyküsünü anlatıcı olarak özetlemesi ve bu öykü süresince zamansal bir anlam oluşturmaya çalışması görülmektedir. *Masumiyet (1997)* filmindeki zamansal anlatı ve sırası, gündelik hayatın tekrar eden ve rutin işler ile bir öykü süresi içinde sıklık oluştuğu görülmektedir. Filmin otel lobisinde sürekli tekrar eden motif olarak, televizyonda Yeşilçam filmi izlenmesi, Uğur'un her gece gazinoya çalışmaya gitmesi sürekli tekrar eden ve sıklık oluşturan bir motif ve bir öykü ve söylem zamanındaki kategori olarak saptanılmaktadır. *Masumiyet (1997)* filminde gördüğümüz gibi hayatı doğrusal zaman düzleminde sıralama, süre, sıklık ile kategori oluşturup, anlatı yapısını kurduğu anlaşılmaktadır. Karakterlerin geçmişte yaşadığı sıkıntılar, şimdiki zaman kullanılarak açığa çıkmaktadır ve şimdiki zaman düzleminde karakterlerin bir amacı olsa dahi (Bekir ve Yusuf'un Uğur ile, Uğur'un ise Zagor ile birlikte olabilme amacı gibi) zaman öldürmekte ve zamana karşı ilgisiz oldukları görülmektedir.

Anlatı yapısı doğrusal olarak kurgulanmış ve şimdiki zamanda gerçekleşen filmde, filmin önemli anlardan ve karelerden oluşan parçalanmış bir zamansal düzlemden oluştuğu, bu kareler birleştirilirken kurulan neden-sonuç ilişkisi bağlarının zayıf oldukları, bu yönüyle de çağdaş anlatı sineması özellikleri taşıdığı tespit edilmektedir. İleriye veya geriye dönüş sıçramaların gerçekleşmediği, paralel kurgu, hızlandırılmış veya yavaşlatılmış kurguya başvurulmadığı görülmektedir. Anlatı yapısı bağlamında zamansal olarak sıklık, geciktirim, sürpriz ve eksiltiyeye gidildiği tespit edilmektedir.

4.3 Mekan

Film uzam olarak incelendiğinde, filmde yer alan mekanlar; hapishane müdürünün odası, yollar, otobüs terminali, eski otel odaları ve otel lobisi (televizyon izlenilen yer), hastane, esnaf lokantaları, gazino, ev, sokaklar, Saklı Cennet (kırsal alan) karakol, lunapark, kiraathane vb. mekanlardır.

Filmin ilk sahnesinde mekan olarak hapishane müdürünün odasını görürüz. Kent hayatını yansıtan bu mekanlarda kısırılmışlık, çaresizlik, kapalılık gibi olumsuz duygular yoğun olarak hissedilmekte, aynı zamanda karakterlerin iç dünyasına ışık tutmaktadır.

Filmin ilk sahnesinde bir kapı aralığından gördüğümüz Yusuf, hapishane müdürünün odasında, yazmış olduğu mektubu okuyan müdürü dinlemektedir. Gidecek yeri, kalacak kimsesi olmadığından hapishanedeki yaşamına devam edebilmesi için izin istemektedir mektubunda. Aksi taktirde yeniden hapse girmek için suç işleyeceğini ileri sürmekte, dışarı çıkmaktan o denli ürkmektedir. Yusuf, özgürlük karşısında tutsaklığı yeğleyerek bildiği, güvendiği hapishane ortamını tercih etmektedir. Ancak isteği kabul edilmez. Hapishane müdürünün, dışarıdaki dünyayı denemesini, olmazsa bildiğini yapabileceği, önerisi üzerine kaygılı ve üzüntülü bir kararsız içinde düşünmeye başlar. Hapishane müdürünün odasının kapalı, sıkışmış atmosferi de onun bu duygularını, arada kalmışlığını (kapı aralığından görüntülendiği sahnelerde) destekler niteliktedir. Yusuf özgürlük adı altındaki bilinmezliğe doğru ürkek bir şekilde yol almaktadır.

Yusuf'un kalmak için yerleştiği otel odası, insanların göçebe şeklinde yaşadıkları bir sığınak görevi görmektedir. Oteldeki insanların sosyalleştiği alan ise, herkesin televizyon izlediği otel lobisi olan ortak alandır. Burada eski Yeşilçam filmleri izlenmektedir.

Zeki Demirkubuz'un filmlerinde, mekan kullanımına dair bir kapalılık izlenimi duygusu vererek bir düzenleme yapıldığı görülmektedir. *Masumiyet (1997)* filminde kullanılan otel binasının dışından otelin iç mekanına doğru bir çekim ile (dışarılık/içerilik) otel penceresinin çerçeve işlevini görmesi ya da Yusuf'un demir parmaklıklar ardından dışarıdaki türkü söyleyen evsizlere bakması gibi örnekleme ile kapalılık izlenimi verilmektedir. Böylece kapalılık, çaresizlik gibi durumların ortaya çıkmasını yansıtarak, karakterlerin yaşadıkları mekanda ve bu mekanın tasarlanması ve düzenlemesinden ileri geldiği anlaşılmaktadır. *Masumiyet (1997)* filmindeki mekanlara baktığımızda, izbe otel odaları, gazino, otobüs garı gibi mekanların kapalılığı desteklediği ve karakterlerin içsel sorunlarına vurgu yapılarak bir içe kapanıklık, özgür olamama, dışarı hayatın bir hapishaneye dönüşmesi ve aidiyetsizlikle birlikte, kent yaşamının zorlukları doğrultusunda bir taşra misalinin yansımaları görülmektedir. Demirkubuz, *Masumiyet (1997)* filmine ait mekan tasarısında kentin içindeki taşıyıcı betimlenirken, karakterin derin psikolojisini, içsel sorunlarını, içsel anlatım ile derinleştirmektedir. Kent, Metropol gibi kalabalık şehirlerin bireydeki iç sıkıntısını alevlendirdiği, buhranın ve daralmanın tezahürü olarak taşra olgusunun devamlılığını ve izlenimini sürdürdüğünü, mekanlaştırdığını filminde yansıtmaktadır. *Masumiyet (1997)* filmindeki karakterler, kendi kabuklarına

çekilme, duygusal alanları, içsel meseleleri, anlatı yapısı bağlamında tekrar eden taşra imgesini sinematografisiyle de desteklemektedir. *Masumiyet (1997)* filmindeki mekanlar, taşralaşmış bir imaj ile taşranın sıkıntısını mekan olarak yansıtırken veya tasvirlerken, karanlık, soğuk, kasvetli, kaygılı, tekinsiz, daraltıcı, sıkışık, eski, köhne mekanlar ve bu mekanların hissettirdikleriyle taşrayı yansıtmaktadırlar. Bu mekanlar güvenli olmamakta ve mekanlara ait izlenimlere bakıldığında klostrofobik bir atmosfer söz konusu olmaktadır. Filmdeki otel odalarına bakıldığında orada kalan kişiler hakkında bir ön bilgiye ulaşılmaktadır. Yönetmen, taşra izlenimi oluştururken karakterin önemine ve motivasyonunu ön plana çıkarmaktadır. Karakterlerin tipolojisi ve karakteristik özellikleri doğrultusunda, karakterlerin karanlık ve tekinsiz tarafları mekan tasarımı ile birebir örtüşmektedir. Yusuf'un ablasının yaşadığı eve bakıldığında, bodrum katı, köhne, eski ve kötü yaşanmışlıkların izleri olduğu mekan olarak anlaşılmaktadır. Bu durumda bu evlerin güvensiz oluşu ve sorunlara açık bir konumu olduğundan rahatsız edici, korunaksız bir mekan olduğu izlenimine varılmaktadır. Şiddetin, huzursuzluğun, yoksulluğun taşralaştığı ve kaderin açık bir şekilde yansıtıldığı bir veri olarak aktarılmaktadır. Bu mekana dair sıcak ve huzurlu bir yuva olmayışı anlaşılmaktadır. Geçmişteki yaşanan sıkıntının yanıklığını halen iç mesele olarak yaşatan Yusuf'un eniştesinin, içkinin etkisiyle de şiddetin yaşandığı bir ev olarak da görülmektedir. Bu durum o mekana dair bir hapisane izlerini de yansıtmaktadır. Yönetmen filme dair karakterlerini film çerçevesinde gösterirken, ikili bir çerçeve tekniğiyle karakterin iç buhranını, hapsini yansıtarak ve mekanın tasarısı da bu durumu destekleyerek taşra imgesi yansıtılmaktadır. Yönetmenin bu fikri ve kanaati durumun etkisini arttırmaktadır. Yönetmen bu mekanları kurarken, görsel ton, aydınlatma, düşük ışık ile kasvetli bir ortam ve klostrofobik mekan tasarlamaktadır. Böylelikle kameranın çekim hareketi, konumu ve çerçeveleme tekniği, mekanın sürekli bir can sıkıntısına sebebiyet vermekte, kaybedilmiş yaşantıya dair izleyicinin zihninde kederlenme duygusunu açığa vurulmaktadır. Otelde kalan kişiler evsiz, yurtsuz olarak görülmektedir. Otel odaları bir taşra imajı ile karakterlerin durumunu ve motivasyonunu da yansıtmaktadır. Özensiz ve düzensiz karakterlerin yaşadığı izbe oteller olarak kodlatıldığı görülmektedir. Yönetmen bu mekanlara ait izlenimleri, anlaşılır bir şekilde net olarak yansıtmaktadır. Bu izbe, ucuz oteller ve odaları, lobisine bakıldığında, gidecek ve kalacak evi, yuvası bulunmayan kişilerin sığınağı olmakta, hiçlik duygusunu da barındıran bir yer olarak da görülmekte ve net olarak yansıtılmaktadır. Oteldeki genel yaşantıya bakıldığında, Bekir ve Uğur karakterlerinin

apaçık yaşantıları, kavgaları, bağırışları, dağınıklıkları da görülmektedir. Yusuf'un dış mekan sekanslarındaki yürüyüş sahnelerinde kameranın çekim açısına bakıldığında eğik çekim, hareket halinde olan çekim açıları, izleyicide rahatsız edici bir durum oluşturmakta, Yusuf'un tedirginliğini yansıtmaktadır ve böylelikle dış mekanın ferahlığına da ulaşamamaktadır. Filmin kır sahnesi ve kırılık alanın, film nezdinde daha rahatlatıcı bir alanın oluşması, kasvetin ve klostrofobik atmosferin dağıldığı yer olarak görülmektedir.

4.4 Karakterler

Masumiyet (1997) filmde ana eksen ileren en önemli unsur, olay örgüsünden ziyade, filmin karakterleri olmaktadır. Bu karakterler, filmin olay örgüsünü kıran modern karakterler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Karakterler üzerine yoğunlaşmış olan filmin bu anlamda, modern sanat anlatısı desteklenmektedir. Bu bağlamda film, durumlar ve karakterlerin duyguları üzerinden ilerlemektedir. Olaylardan çok, karakterlerin olaylara verdiği tepkiler ön plandadır. Filmin karakterleri genel olarak durağan karakterlerdir, kişilik özelliklerinde genel anlamda zaman içinde gelişme görülmez ve anti- kahraman özellikleri taşımaktadırlar. Karakterler duygu durumları bakımından patlamaya hazır bomba gibidirler (Uğur, Bekir). Ancak ne zaman nasıl patlayacakları öngörülemezdir. Davranışları öngörülemeyen bu karakterler çember karakter özelliği taşımakta olup izleyiciyi şaşırtan özellikleriyle açık uçlu bir yapı sergilemektedirler. İç dünyalarının bilinmezlikleri, derinlikleri ve çelişkileriyle üzerlerinde uzun süre düşünülecek özelliktedirler. Bu özellikleri onların biricikliğini destekler niteliktedir ve filmin öykü ve olay örgüsünün ötesinde hüküm sürmektedirler. Kötülükle yoğrulmuş ancak bir o kadar da içinde masumiyeti barındıran, kimin iyi, kimin kötü olduğu ayrımının net bir çizgi ile belirlenemediği karakterlerdir. Karakterler eylemsizlikleriyle, tutkularına olan bilinçsiz teslimiyetleriyle kendi sonlarını hazırlamaktadırlar. Derin iç sorgulamalardan uzak olan bu karakterler hayata karşı ya bir kabulleniş ya da bir başkaldırı halindedirler.

Yusuf

Filmin ilk sahnesi olan hapishane müdürünün odasında bir kapı aralığından gördüğümüz Yusuf karakteri, on yıl içeride kalmış olmanın verdiği ürkeklikle, herhangi bir zanaatı ve gidecek kimsesi olmadığını ileri sürerek, özgür olarak

yaşayacağı dış dünyaya tahliyesini istememekte ve de bu dileğini hapishane müdürüne verdiği dilekçe ile dile getirmektedir. İçeride kalmaya öyle çok alışmıştır ki hapis hayatı ona, bildiği, güvendiği bir dünyayı sunarken; buna karşın dışarıdaki hayat ona ürkütücü gelmektedir. Bu yüzden de eğer içerde kalma talebi kabul edilmeyip dışarı salıverilirse, tekrar hapis hayatına dönmek için istemediği halde bir suç işleyecektir. Hapishane müdürü talebini kabul etmeyip, dış dünyada yaşamayı deneyip eğer yapamazsan kendi bildiğini yine yaparsın, diye öğüt verdiğinde, Yusuf'un arada kalmışlığını hissederiz. Hapiste geçirdiği on yıl boyunca sessiz sakin yapısıyla bilinmektedir. Duruşundan konuşmasından çekingen, içine kapanık biri olduğu anlaşılmaktadır. Sanki o dünyanın insanı değil gibidir. Ayrıca hayata karşı ne yapacağını bilmeyen, amaçsız, boş yaşayan bir hali vardır.

Tahliyesi sonucu İzmir'e doğru yol alırken bindiği otobüste yan iki koltukta oturan Uğur ve Bekir dikkatini çekmiştir. Yolda onları polis indirdiğinde arkalarından merakla bakmaktadır.

Tahliyesi sonucu İzmir'de kalmak için gittiği otelde iletişim kurduğu ilk kişinin küçük masum bir kız çocuk olması, filmin anlatısında, onun masumiyetini destekler niteliktedir. Bu küçük kız çocuğu Çilem'in ateşler içinde yanıyor olduğunu fark edip otel işletmecisi Mehmet'e, hastaneye götürülmesi gerektiğini söyler. Merhametli bir yapısı vardır. Otelci Mehmet pek oralı olmayınca, o da susar. Çünkü yönetmeye yönlendirmeye değil, yönlendirilmeye açık, insanları zorlamayan, genelde her şeye olur, diyen bir yapısı vardır. Bu yönüyle uyumsuz değil, uyumlu bir karakter özelliği sergilemektedir. Çilem'i hastaneden Uğur'un odasına getirdiklerinde, Otelci Mehmet battaniye getirmek için odadan çıktığında, Yusuf odayı, Uğur'un eşyalarını merakla inceler.

Yusuf, eniştesinin yanına giderken caddelerde, sokaklarda tedirgin yürümektedir. Etrafına, insanlara her an bir kötülük gelecekmiş gibi güvensiz bir şekilde kaygı ve endişeyle bakmaktadır. Eniştesiyle buluşup ablasının evine gittiğinde merdivenlerden inerken ve de kapıda, yine Yusuf'un endişesini hissederiz. Bu kez yaşadığı ablası tarafından nasıl karşılanacağım, kaygısıdır. Kapıda, yüzüne önce şaşkınlıkla bakan ablası, daha sonra hiç bakmaz. Yusuf'un, o evde, ablası tarafından istenmeme hissiyatının verdiği çekingenlik vardır. Eniştesi, kurulan rakı sofrasında içip sapıtıp ablasına küfürler yağdırdığında, ablasının yanına gidip alışkanlık haline gelmiş rahatlıkla onu dövdüğünü gördüğünde, bu duruma çok üzülür ancak yaptığı tek şey susmak ve o kasvetli, şiddet içerikli ortamdan hemen kaçmak olmuştur. Fakat

kaçarak bu durumdan kurtulması mümkün olmamış, kaldığı otele, odasına vardığında da düşünceler peşi sıra gelmiş, vicdanı rahat etmemiştir. Yıllar önce evli ablasının, asker arkadaşıyla kaçmasına izin vermayerek ablasına da eniştesine de kendisine de sadece mutsuzluk getirmiştir.

Yine bir gün, caddelerde yürürken Uğur’u görmüş, meraklı yanı devreye girerek takip etmiş hapishaneye gittiğini görmüştür. Yusuf’un insanları anlamaya tanımaya yönelik meraklı yönü, hep merak boyutunda olup eylem boyutuna geçmemekte, kimseyi öğrendikleri, bildikleriyle sorgulamayan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir akşam Otelci Mehmet’ten Çilem’in sağır ve dilsiz olduğunu öğrenir. O anda ona karşı merhamet duygusu iyice yükselir. Onu bir nevi dilsiz olan ablasıyla özdeşleştirmektedir.

Bir sabah Bekir onu Saklı Cennet isimli kırsal bir yere götürmek istediğinde hiç ikiletmeden hazırlanmaya koyulur. Bu onun uyumlu yapısını destekler niteliktedir.

Bu kırsal alanda atış talimi yapan Bekir, denemesi için silahı Yusuf’a uzattığında, almak istemez. Sanki silahı eline almaya tövbe etmiş gibidir. Hapiste neden on yıl yattığını soran Bekir’e nedenini anlatırken; toplum baskısı vb. nedenlerle yapılması gerekeni yapmış, namusunu temizlemiş olmak için yapmak istemediği bir suçu işlemiş olduğu her halinden bellidir. Ancak pişmanlığı fayda etmemektedir.

Bir sabah Aydın’da bir otele giderken, onunla birlikte gitmek isteyen Uğur’un teklifini geri çeviremez. Onunla gider. Uğur otel girişinde birileriyle konuşur, görüşürken o sadece merakını dışardan izleyerek gidermeye çalışır. Bu anlamda, durumları merak etse de kimsenin işine karışmayı kendi haddine görmeyerek, pasif bir konumda kalmayı, yeğlemektedir. Otele döndüklerinde kıskançlık krizi geçiren sarhoş Bekir’in ettiği küfürlerle, kendisine uyguladığı şiddete rağmen ona karşılık vermeyecek, Uğur sorduğunda insanlık hali, deyip geçecek kadar saygılı ve hoşgörülü bir yapısı vardır. Bekir ona, onun deyimiyle “ağabeylik” yapmıştır ve deyimi yerindeyse, bu onun Bekir’e karşı olan sadakati ve vefası için yeterlidir. Uğur ve Bekir arasında geçen kavgada tamamen olayı yatıştırmaya yönelik bir şekilde onları ayırmaya çalışmıştır. Kavga sonrası Uğur’un odasında, boynuna masaj yapmasını rica eden Uğur’a masaj yaparken yine çekimserliği ve ona dokunacak olmanın tereddüttü hissedilir. Odasına giderken iyi olup olmadığı hakkında merakına yenilip Bekir’in odasını dinler. İnsancıl yanı ve vefa duyguları onu buna teşvik etmiştir. Gecenin ilerleyen saatlerinde, silah sesi duyduğunda da hemen Bekir’in odasına koşup gelir.

Korku, endişe ve üzüntü içindedir. Ancak Bekir ağabeyisine karşı olan tüm bu iyi, vefakar, saygılı tutumlarına rağmen, Bekir'in ölümü sonrasında onun yerine geçtiğinde, kendini Uğur'a aşık olmaktan alıkoyamamıştır. Tıpkı Bekir gibi Yusuf da Uğur'a, içten içe büyük bir aşk duymaktadır. Uğur pavyonlarda şarkı söylediğinde, o da Bekir gibi Uğur'u kıskanmaya başlar. Pavyondan başka erkeklerle çıktığında bu duruma bozulmaya başlar. Öyle ki otel lobisinde otelci Mehmet'le televizyonda izlediği filmleri bile bazen izlemek istemez. Bir gece Uğur ile pavyondan karakola götürülüp geceyi nezarete geçirdikten sonra Uğur'u yaptığı işten vazgeçirmeye çalışır. Çocuğu (Çilem) bahane eder. Bu kuvvetli bir neden olsa da asıl derdi ona içten içe duyduğu aşktır. Onu, yaşadığı bu hayattan kurtarıp onunla mutlu olmak için elinden gelen her işi yapmayı göze almıştır. Bir akşam dayanamayıp Uğur'a duyduğu büyük aşkı utana sıkıla itiraf eder ancak aşkına karşılık alamaz. Üstüne üstlük Uğur tarafından büyük bir tepkiyle karşılanır ve iyice yerin dibine girer. Bu karşılıksız kara sevdadan kurtulmak istercesine otelden ayrıldığında, Uğur'un tahmin ettiği üzere akşam geri döner. Kendisini bekleyen Uğur'un odasına gittiğinde, daha önce geri çevirdiği cigara teklifini bu kez kabul eder. Uğur'un, Aydın'a giderek çalışıp yerleşme teklifini, sen bilirsin, diyerek cevaplar. Kendisini Uğur'a teslim etmiştir. Çünkü artık ondan vazgeçemeyeceğini anlamıştır. Aklı gitmesini söylese de kalbi, ayakları, onu bu otele Uğur'un yanına geri getirmiştir. Onun için artık Uğur'un gittiği yoldan başka bir yol yok gibidir. Tıpkı bir zamanlar Bekir'in yaşadıklarını yaşıyordur. Film boyunca masum görünen bir karakteri vardır. Zagor hapisten kaçtığı zaman, oteli basan polisler onu götürüp falakaya yatırdıklarında da suçsuz bir şekilde işkence görmüştür. Ancak Yusuf'u, her ne kadar film boyunca masum bir karakter olarak görsek de Yusuf yaşadıkları sonucunda, hayatı yönlendirenin, insanın iyi veya kötü niyetli olması değil, iyi veya kötü eylemleri olduğunu anlamıştır. Uğur'a duyduğu büyük aşk, ablasını daha da iyi anlamasına sebebiyet vermiş, bu yüzden İzmir'den ayrılmadan önce ondan af dilemeye yanına gitmiştir. Böylelikle Yusuf, film boyunca dönüşüm gösteren tek karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşk onu olgunlaştırmıştır. Hayatının mahvolmasına neden olduğu, dilsiz bıraktığı ablasına karşın, dilsiz kalmış bir çocuğu, Çilem'i sahiplenmekte, kader olarak ablasıyla özdeşleştirdiği Çilem'e karşı kendisini sorumlu hissetmektedir. En yakın asker arkadaşıyla kaçtığı için arkadaşını ve ablasını vurmuş olan Yusuf, hapisane arkadaşı Orhan'a yani Zagor'a (film boyunca bu ikisinin aynı kişi olduğunu öğrenememiş olsa da) vurgun olan Uğur'a tutulmuştur.

Yusuf'un yaşamış olduğu bu durum, filmde gizli kalmış olan bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda bu durum Yusuf'un hayatla olan imtihanı gibidir.

Filmde belirli bir amacı olmayan Yusuf'un, film boyunca çeşitli amaçlar edindiğı görölmektedir. Başta hapiste kalmayı ister, talebi olumsuz karşılanır. Sonra ablasının yanına gider, ancak ondan da yakınlık bulamaz. Uğur'a aşık olur onunla olmak ister, aşkına karşılık bulamaz. Çilem'i Uğur'a ulaştırmak ister, ancak Uğur'un başı belaya girdiğı için bunu da yapamaz. İş bulmak için İstanbul'a hapisane arkadaşı Orhan'ın babasının yanına gider ancak orada onu karşılayan Orhan'ın cesedi olur. Böylelikle klasik anlatının aksine, filmde belirli bir amaç peşinden koşamayacak kadar çekingen ve korkak bir karakter yapısına sahip olan Yusuf karakteriyle izleyici arasında yaşanabilecek olan olası özdeşleşme durumu kırılmış olmakta ve bu yönüyle de film çağdaş anlatı özelliklerini barındırmaktadır.

Ana ekseninde görölen ve önemli ana karakterlerden biri olan Yusuf'un buna rağmen filmin akışını yönlendiren bir karakter olmadığı görölmekte, etkileyen değil etkilenen, edilgen ve de düz bir karakter olduğı tespit edilmektedir.

Bekir

Bekir, pavyonlarda konsomatrislik, fahişelik yapan Uğur'un yanında çalışmakta, onun korumalığını yapmaktadır. Uğur'a karşılıksız büyük bir aşk duymaktadır. Uğur'un Zagor'a vurgun olmasına rağmen aşkına karşılık bulamayan Bekir, onunla olabilmek adına ailesinin verdiği tüm imkanlardan, eşinden, çocuğundan vazgeçmiştir.

İlk olarak Yusuf'la yollarının kesiştiğı otobüste görürüz Bekir'i. Uğur'la yan yana oturduğı koltukta, üzerindeki yorgunluğu atmak istercesine bir sigara yakarak kendini rahatlatmaya çalışmaktadır. Karanlık dünyanın insanlarını andıran serseri bir tipi, aynı zamanda da hayatından bezmiş bir hali vardır. Polisler otobüsü durdurup onları indirmek istediğinde ise hayırdır ne oldu, diyerek masum ayaklarına yatar.

Uğur'un kızı Çilem'i hastaneye götüren Yusuf'u teşekkür mahiyetinde çorba içmeye götürdüğünde, bir yandan onu tanımaya çalışır. Meraklı, insan sarrafı bir karakterdir.

Akşamına Yusuf'u da davet ettiğı pavyonda, Uğur'un başka erkeklerin masasına gitmesinden rahatsızlık duyar. Yusuf ile olan muhabbetini kısa kesip uzaklaşmak ister. Çünkü Uğur'u başka erkeklerle görmeye dayanamıyordur. Yıllardır bu işi yapıyor olsalar da bu duruma alışamamıştır ve gönlüne söz geçirememektedir. Otele, Uğur'u almaya gelen adamlara hiçbir şey demeyip Uğur'a 'gitmeyeceksin' diyerek baskı kurmaya onu engellemeye çalışır. Ancak bunu başaramaz. Çünkü karşısında, kurşunun

üzerine yürüyecek kadar güçlü bir kadın vardır. Uğur'un bu cesur duruşu, ona doğrultmuş olduğu silahın boşa olduğunu, onu bu işten vazgeçirmenin hiçbir yolu olmadığını anlamasına sebep olmuştur. Bekir'in deyimiyle Uğur onun hayatını mahvetmiştir. Ancak Bekir'in ne geçmişi geri alabilecek ne şimdi bu durumu çözebilecek gücü ve yetisi vardır. Uğur'un arkasından öylece bakakalmış, gitmesini engellemek için elinden hiçbir şey gelmemiştir. Yusuf ve Otelci Mehmet tarafından yatağına yatırılmıştır.

Günler sonra bir sabah Yusuf'u emrivaki yaparak Saklı Cennet isimli yere götürmeye odasına girer. İstanbul işini ne yaptığını sorar Yusuf'a, 'Takılıp kalma burada, alışsın sonra' diye öğüt verir. Kendisi orada sürüklenmektedir. Yusuf'u da bu yüzden uyarmaktadır. Kendi gibi sürüklenmemesi için... Onunla konuşurken bir yandan Yusuf'un oda arkadaşının eşyalarını incelemektedir. Ona göre bu adam bir istihbaratçıdır. Onları takip ediyordur. Oteldeki diğer insanlarla olan mesafesi bu şekilde kuşku ve kurgularıyla birleştirmekte, bir yandan onlardan ürkmektedir. Yusuf'a karşı ise böyle düşünceleri yoktur. Yusuf'u az çok tanımış ve güvenmiştir. Bu güven Saklı Cennet'te birbirleriyle olan dertleşmeleriyle pekişir. Hayatının büyük aşkı Uğur'u, ona nasıl aşık olduğunu, onun uğruna hayatını nasıl mahvettiğini anlatır.

Bir gün Uğur'un Yusuf ile birlikte otelden çıktığını öğrendiğinde deliye döner. Ona göre bu bir ihanettir. Hem Yusuf hem Uğur tarafından... Kıskançlık krizine girer. Otele sarhoş olarak döndüğünde, Yusuf'a da Uğur'a da küfürler yağdırarak saldırır, sinir krizi geçirir. Ancak yine de gerçek anlamda rahatlayamaz ve sonunda kendi canına kıyar. Bu onun kendi için belirlediği tek kurtuluş yolu olmuştur. Artık Yusuf vardır ve bu ızdıraba devam etmesinin bir anlamı kalmamıştır.

Film boyunca Bekir'in karakterinde herhangi bir dönüşüme rastlanılmamaktadır. Durağan bir karakterdir, kişilik özelliklerinde zaman içinde herhangi bir gelişme görülmez. Onun için imkansız bir hayal bile olsa, film boyunca tek amacı Uğur ile birlikte mutlu olmaktır. Hayata karşı bir kabulleniş içinde olup, tutkularına olan bilinçsiz teslimiyetiyle beraber mahvettiği hayatına neden olan şeyin adını kader olarak tanımlamış ve kendi sonunu hazırlamıştır. Ana ekseninde görülen ve önemli ana karakterlerden biri olan Bekir'in, Uğur'un peşinden sürüklenerek filmde etkilenen bir karakter olduğu görülmekte, filmin akışını yönlendiren bir karakter olmadığı tespit edilmektedir.

Uğur

Pavyonlarda konsomatrislik, fahişelik yapmaktadır. Saklı Cennet'teki Bekir'in monolog sahnesinde, onun Zagor'a olan büyük aşkını öğreniriz. Filmin gizli kalmış kahramanı olan Zagor ile hiç yan yana görüntülenmeyen Uğur'un, Zagor için yapmış olduğu fedakarlıkları, onun için hayatını mahvedişini Bekir'in ağzından dinleriz. Hapishanede olan Zagor'un, hapishaneden çıkabilmesi için çok paraya ihtiyacı olduğundan, onun için fahişelik, yapmayı bile göze almış ve yapmıştır da. Yirmi yıl boyunca Zagor'un kavgalara karışarak değiştirdiği cezaevleri nedeniyle, onun peşinden şehir şehir gezmiştir. Ona olan büyük tutkusu, evlenmiş olsa da değişmemiş ve yine hamileyken, onun peşinden gitmekten kendini alıkoyamamıştır. Döndüğünde eşinden yediği dayak nedeniyle karnındaki bebek (Çilem) sağır ve dilsiz olarak dünyaya gelmiş, bu durum sonradan anlaşıldığında ise buna sebep olan eşini bıçaklayıp yine Zagor'un peşinden gitmiştir. Onun peşinde diyar diyar dolaştığı bu hayat yolculuğunda, çocuğu Çilem'in varlığı bile onu bu yoldan döndürememiş, kendiyile beraber çocuğunu da bu kötü yaşantıya sürüklemiştir. Zagor için yapmış olduğu bu büyük fedakarlıklar, onun için fahişelik yapması, ona olan bu büyük tutkusu, bu yolda kendiyile beraber yanındakilerinin de (Çilem, Bekir) hayatlarını mahvediş, onu anlaşılması zor anti- kahraman haline getirmekte, bu anlamda açık uçlu, çember karakter özelliği göstermektedir. İç dünyasının bilinmezlikleri, derinlikleri ve çelişkileriyle üzerinde uzun süre düşünülecek biricik özelliktedir ve filmin öykü ve olay örgüsünün ötesinde hüküm süren bir karakterdir. Derin iç sorgulamalardan uzak olan Uğur karakterinin hayata, bozuk düzene karşı bir başkaldırı halinde olduğu görülmektedir. Bunu da en iyi, kendisine aşkını itiraf eden Yusuf'a tepkiyle cevap verdiği konuşmasından anlarız. "Hakim kime kalem kırar düşündün mü hiç? Kimi falakaya yatırırılar? Kimi orospu yapıp, kimi aç öldürürler?" Uğur bunları konuşurken bozuk düzene karşı adeta bir isyan halindedir. Onun bu asi, başkaldırı gösterdiği tavırlarını karakola sorguya götürüldüğünde polisler "Ne iş yaptığını biliyorsun?" diye çıkışmalarında da fark ederiz. Gözü kara, kimseden korkmayan bir yapısı vardır. Otele onu almaya geldiklerinde 'Gitmeyeceksin!' diye kendisini tehdit edip şiddet uygulayan, silah doğrultan Bekir'e karşı da aynı asiliği, başkaldırıyı gerçekleştirmektedir. Bekir'in doğrulttuğu namlunun ucuna yürüyerek tetiğe basması için onu tahrik edecek, bir nevi ölümle dans edecek kadar yüreklidir. Bekir onu Yusuf'tan kıskanıp ona saldırdığında da cinnet geçirip silahı alıp onu gerçekten vurmaya kalkacak kadar çılgındır. Hiçbir şeyi alttan almamakta, hayata, herkese

meydan okumaktadır. Kendisi de bu asiliğinin farkında ve zaman zaman kendine kızmaktadır. Olay sonrası Yusuf’la konuşurken kendi karakteristik özelliğini şu sözleriyle özetlemektedir: “Ben de az manyak değilim ki... İnadına kışkırtıyorum onu. Yirmi senedir alışamadım. Bok mu var, sus otur işte.”

Filmde, kendisine aşık olan Yusuf’a kızarak tepki göstermiş olsa da bir yandan bu durumdan zevk almakta, bunun da bilincinde olarak kendi üzerinden insanoğlunun bencilliğini eleştirecek kadar yüreklidir. “Belli etmezdim ama Bekir’le de böyle olurdu. Kıskanması da delirmesi de için için hoşuma giderdi. Ne pis bir mahluk şu insan be...” Ancak o da Bekir gibi tutkularının esiri olmuş ve bu yönde kendi sonunu hazırlamıştır. Zagor’un hapisten kaçtığı bir gün onunla birlikte kaçır ve Zagor’un düşmanları tarafından öldürülür.

Ana ekseninde görülen ve önemli ana karakterlerden biri olan Uğur’un, diğer karakterleri yönlendirerek önemli bir rol üstlendiği görülmekte, etkileyen bir karakter olduğu tespit edilmektedir. Ayrıca filmde hiç gösterilmeyen Zagor karakterinin işlediği suçlar nedeniyle şehir şehir cezaevleri değiştirerek Uğur karakterini etkilediği ve peşinde sürüklediği görülmektedir. Bu doğrultuda Uğur’un da filmin gizli kahramanı olan Zagor tarafından etkilendiği görülmektedir. Dolayısıyla Zagor karakteri, filmdeki tüm karakterlerin sürüklenmesine sebebiyet veren gizli bir ana karakter olarak karşımıza çıkmakta ve bu bağlamda filmin akışını ve seyrini etkilemektedir.

Diğer Karakterler

Filmde gördüğümüz bir diğer karakter olan *Çilem*, daha annesinin karnındayken babasından gördüğü şiddet ile sağır ve dilsiz olarak dünyaya gelmiştir. Annesiyle beraber annesinin yaşadığı kötü hayatı yaşamaya mahkum olmuştur. Ancak bir kabulleniş içerisinde. Sessizliğine, sakin yapısı eşlik etmektedir. Onu mutlu eden tek şey televizyon izlemektir ve vaktinin çoğunu otelin bekleme salonunda televizyon karşısında geçirmekte, hatta çoğu zaman televizyon karşısında uyuyakalmaktadır. Yusuf ile gittiği Aydın’daki otel odasında da gecenin bir yarısı yatağından kalkıp televizyon izlemek için otelin lobisine inmek isteyecek kadar onun için bir tutku haline gelmiştir. Annesi Uğur ile Zagor’un ölüm haberini de televizyondan izlemiştir. *Çilem* filmde masum, iyi bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmde, Yusuf karakteri gibi her şeyi olağan karşılayan, ahlaki yargılardan uzakta yaşayan bir diğer karakter ise *Otelci Mehmet*’tir. Görmüş geçirmiş biridir. İnsanlara karşı yardımsever biridir. Bekir ile Uğur’un kavgalarında, Yusuf ile birlikte

Bekir'i yatıştırılmaya çalışarak kavgayı engelleyici bir tutum sergilemektedir. Otele gelen Yusuf ile birlikte oteldeki hayatı renklenmiştir. Böylelikle Otelci Mehmet, Yusuf ve Çilem televizyon karşısında vakit geçiren üçlü bir ekip olmuşlardır.

Filmdeki karakterler, kendilerini televizyon izleyerek rahatlatmakta, gerçek dünyayı bu şekilde unutmaktadırlar. Bu anlamda karakterleri, sık sık otel lobisinde televizyon karşısında eski Yeşilçam filmleri izlerken görürüz. Yusuf'un ablasının evinde gördüğümüz *Yusuf'un Yeğeni* de kendisini televizyona vermekte, aile içi yaşanan şiddeti, bu anlamda bir nevi unutmaya çalışmaktadır. Çilem gibi dilsiz olmasa da vaktini sürekli televizyon karşısında geçirerek dilsiz gibi, annesi gibi susmayı yeğlemektedir.

Yusuf'un Ablası evliken aşığıyla kaçtığı için Yusuf tarafından ağzından vurulmuş ve dilsiz kalmıştır. Ancak sadece dilsiz kaldığı için değil, sessizliği yeğleyerek güçlü bir duruş sergilemektedir. Eşinden gördüğü şiddete rağmen susmayı tercih etmektedir. Bu durum ise eşini yani *Yusuf'un Eniştesini* daha da çileden çıkarmaktadır. Enişte sözde Yusuf'un ablasını affetmiş, ona sahip çıkmıştır. Ama onun deyimiyle onun yüzünden ne godoşluğu ne pezevenkliği kalmıştır. Mahalledeki zibidiler eşine dolanıyordur. Eşinin adı çıkmıştır. Evde ona ne karısı ne oğlu güler yüz gösteriyordur. Kendisine köpek gibi muamele ediliyordur. Tüm bunlar ise eşine gösterdiği şiddeti ona göre haklı kılıyordur. Eşi onun hayatını mahvetmiştir. Affettim sahip çıktığım dediği Yusuf'un ablasından, aslında vazgeçemediği, onsuz olamadığı için ayrılamamıştır ve affettiğini, sahip çıktığını söyleyerek kendini yüceltiyor, acziyetini örtbas etmeye çalışıyordur.

Filmde gördüğümüz erkek karakterler, kadın karakterler üzerinde iktidar kurmaya çalışmakta, ancak başarısız olmaktadır. Bekir'in Uğur'a, Yusuf'un eniştesinin Yusuf'un ablasına olduğu gibi. Uğur da Yusuf'un ablası da bu baskıya yenilmezler. Uğur konuşarak sözleriyle, Yusuf'un ablası ise susarak sessizliğiyle iktidarı elinde tutuyordur.

Filmdeki karakterler, genel itibarıyla tutkularıyla hareket eden ve bu anlamda tutkularına bilinçsizce teslim olmuş kişilerdir. Karakterlerin sorunlar karşısında çözüm odaklı yaptıkları eylemler yeni sorunlara yol açmaktadır. Tıpkı Bekir'in intiharının, Yusuf'un onun yerine geçmesine sebebiyet vermiş olması gibi.

BÖLÜM 5

5. SONUÇ

Bu bilimsel araştırma ödevinde, anlatı yapısı bağlamında Zeki Demirkubuz sineması ve *Masumiyet (1997)* filminin detaylı incelemesi yapılmıştır. Anlatı kavramı ve tarihsel sürecindeki devinimi, anlatı kuramı ve yapıları, 1990 sonrası Türk sineması ve gelişimi, sorunları, bağımsız sinema ve çağdaş anlatı ilişkileri, seçtiğimiz yönetmen olan Zeki Demirkubuz'un biçemi, üslubu, filmlerindeki konu, tema ve karakterleri baz alınarak incelenmiştir. Bu çalışmada anlatı yapısına göre film çözümlemesi yöntemi kullanılmış olup, Seymour Chatman'ın bir anlatı kuramının öğeleri diyagramında öngördüğü; öykü ve söylem, olaylar ve zaman, varlıklar ve uzam, karakterler öğeleri üzerinden analizler yapılmıştır. Bu bağlamda çağdaş anlatı sinemasının perspektifinde *Masumiyet (1997)* filmi, öykü ve olay örgüsü, zaman, mekan, karakterler başlıkları altında analiz edilmiştir. *Masumiyet (1997)* filmi karakterler anlamında zengin bir malzeme sunduğu ve çağdaş anlatı sinemasına ve Seymour Chatman'ın öngördüğü anlatıdaki öykü ve söylem öğelerine dair birçok öğeyi barındırdığı için tekil bir örneklem üzerinden gidilmiştir.

Bu çalışmada elde edilen bilimsel araştırma verileri ışığında, bağımsız sinemanın temsilcilerinden Zeki Demirkubuz'un anlatı yapısı bağlamında sinema anlayışı, biçimi, sergilediği üslup ve temsili detaylı anlatılmıştır. Zeki Demirkubuz sinemasının yaklaşımları, filmlerindeki konu, tema, karakterler ve bunlar ışığındaki temel sorunları, değerleri, bunların işlenişi, filmlerindeki sürekli tekrar eden motifler, benzerlikler ve zıtlıklar bakımından ele alınmıştır.

Anlatı kavramının sinemanın gelişiminde ve anlaşılmasında önemli bir yere ve değere sahip olduğu görülmektedir. Anlatılan, aktarılan ve anlatı kuramı ile sentezlenen bir öykünün öyküleme serüveninde ve oluşumunu tamamlamasında

neden- sonuç ile ilişkilendirilip, öykü süresince zamanının belli bir düzen, süre, sıra ve sıklık ile yeniden ele alındığı, bu kompozisyon ile hayata dair veya kendi gerçekliğiyle bir etkinlik alanı oluşturduğu, söylem ve olay örgüsünün işlendiği görülmektedir. Bir öykünün anlatılış şekli, onu anlama veya ondan anlamlar çıkarma, bir biçim ve üslup ile dışa vurma, büsbütün anlatının türevleri ve çarkları ile iş birliği oluşturmaktadır. Esasen bakıldığında anlatılarda anlatımın zenginliği, olay örgüsünün öyküdeki yeri ve öneminden ileri gelmektedir. Aristo'nun da belirttiği gibi söylemin gücünün ve anlamının vurgusu sözcükler vasıtasıyla ağır basmaktadır. Böylelikle olay örgüsü bir birlik ve bütünlük içerisinde olduğunda, öykülerin daha iyi örüldüğü ve anlaşılır olduğu, düşündürme gücünü aktifleştirdiği görülmektedir. Anlatıya ve biçimine baktığımızda, soru- cevap, sorun- çözüm, yap- boz gibi aktarımlarla, anlatı içindeki her objenin metin ile tasvir edildiği ve bir biçim oluşturduğu görülmektedir. Modern anlatılardaki anlamın, kavramın düşündürme yetisi, meselenin özünü kavratılabilme, gerçek dünya ile iletişim kurma ve bir duyarlılığı uyandırma gayesi, sıradan insanların yaşantısını inceleme ve sinema aracılığı ile aktarması ve göstermesi, modern anlatının karmaşık yapısının zenginliğinden ileri gelmektedir. Modern, çağdaş, gerçekçi anlatıların sanat dalları ile sentezi sonucu, en büyük kitle iletişim aracı olan sinema ile düşüncenin bireyin akıl dünyasından çıkarak başka bireylerin belleğine girmesi ve bu sayede ortak bir düşünce yapısının oluşumu, hafızanın güçlenmesi ve üretmesi, uyuklamaların, uyuşuklukların ortadan kaldırılarak eğlendirmekten ziyade düşünmeye sevk etmesi amaçlanmaktadır. Bu tarz anlatıların yalın ve doğal zenginlik ile harmanlandığı, gerçeğe uygunluğunun ölçüldüğü, yaşamın doğal döngüsüyle kurguda kesintisiz anlam ile düşündürmeyi amaçladığı anlaşılmaktadır. Bu durumların temelinde ve tespitinde yapısalcı kuramın, anlatıları öykü ve söylem olarak ele aldığı görülmektedir. Böylelikle anlatının 'ne' sorusu ile öykü işlenirken olaylar, öyküdeki varlıklar ve eylemler sorgulanmakta, bu sorgulama ile 'nasıl'ı bulma, nasıl anlatıldığını gösterme gibi durumların ise söyleme dair olduğu anlaşılmaktadır. Seymour Chatman anlatılarda tutarlılıktan bahsederken, anlatıdaki varlıkların, olayların birbirleri ile aynı ilişkide ilerlemesini, nedensellik ilkesine bağlı kalınmasını, kalınılmıyorsa da açık veya gizli bir şekilde belirtilmesini, açıklama yapılması ve bir tutarlılık içermesi gerektiğini söylemektedir. Anlatı, bir bütünlük oluşturan öğelerle belli bir tutarlılık içinde, olaylar ve varlıklar olarak düzenlenmektedir. Öykü uzamı ve öykü olaylarının tamamını zaman ile ilişkilendirdiğimizde, öykü varlıkları da bir uzam ile ilişkilendirilerek tanımlaması

yapılmaktadır. Bir filmdeki öykü uzamına bakıldığında, o filmin kurulu olan dünyasının bir parçası olarak gerçekleştiği ve karakterlerin yaşadığı, gördüğü, hissettiği, etkileşim halinde olduğu bir alanda varlık gösterdikleri yansıtılmaktadır. Anlatı kuramındaki karakter anlayışı ile ilgili bazı yapısalcılar ve biçimcilerin, karakterlerin olay örgüleri ile etkileşimli ve ilişkili olduğu, eyleyen ve hareket halinde dinamik bir statüde işlevsel oldukları yönü ile ilgili görüşleri, Aristo'nun karakterler tasviri ile bağdaşmaktadır. Karakterlerin öyküdeki konumunun, var oldukları alan ve sınırlarıyla öyküye anlam katmalarının, bir duygu içinde olmaları ve işlevsellik sağlamalarıyla ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Vladimir Propp, karakterler ile ilgili görüşüyle, karakterlerin öyküdeki varlıklarının ve etki alanlarının ne yaptıklarıyla sınırlı olduğuna yönelik işlevsel mantık yürütmektedir. Tomashevsky'nin görüşüne baktığımızda, karakterlerin olay örgülerindeki etki alanına göre öneminin ikincil derecede bir değere sahip olduğu ve yardımcı araç olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Fransız Narratologist'lerin de bu konu hakkındaki görüşlerine baktığımızda; karakterlerin öykünün olay örgüsündeki işlev ve etki alanlarının sadece öyküdeki araç konumunda olduklarına dair bir düşünce birliğine kanaat getirmektedirler. Karakterler üzerine farklı ve açık olarak bir başka düşünce yapısı bağlamında sofistike anlatılarda ayrımlara gidildiği görülmektedir. Todorov'un görüşlerine baktığımızda karakterlerle ilgili görüşleri Propp'un yaklaşımıyla örtüşse de, kendisinin savunduğu bir başka durum da söz konusudur. Todorov'un, anlatılardaki karakterlere yönelik olay örgüsü merkezli veya karakter merkezli bir gruplamaya açıklık getirdiği ve temellendirdiği anlaşılmaktadır. Barthes'ın görüşlerine göre ise karakterin karakteristik özelliklerine vurgu yapıldığı, eylem ve işlevsel etki alanları sonucu bir kalıba girdiği, bir tanıma tabi tutulduğu, böylelikle sınırlı bir alanın içinde var olduğu anlaşılmaktadır. E. M. Forster'ın karakterler nezdindeki görüşlerine bakıldığında, karakter türleri üzerine iki ayrım ortaya koymaktadır. Bunlar; düz karakterler ve çember karakterler olarak belirtilmektedir. Düz karakterler, karakteristik özelliği çok az olan ve fazla niteliği olmayan karakterlerdir. Çember karakterler ise, karakteristik özellik barındıran, çatışan, çelişen ve tipolojisi nitelikli olan, şaşırtan, açık uçlu olan karakterlerdir.

Modern ve çağdaş anlatı sinemasındaki anlatımın düşündürmeye yönelik aktifliği, öyküdeki olayın işleniş ve anlatış biçiminin izleyici tarafından anlaşılmasının zorlaşması, modern sanat sinemasının ve çağdaş anlatının belirgin bir özelliğini temsil etmekte, böylelikle geleneksel anlatıdan kopukluğunu ve farklılığını ortaya koymaktadır. Deleuze, modern ve çağdaş anlatıya ilişkin bu kopukluk noktasında,

dünyanın temelinde yatan inançsızlık durumunu ele alarak modern yabancılaşma olarak tanımlamaktadır. Deluze'a göre modern anlatı sineması, dünyaya, inancı yeniden şekillendirme noktasında, bireyin yeni ilişkiler kurduğunu, birey ve dünya arasındaki kanalı bu yeni ilişkiler üzerine geçtiğini belirtmektedir. Böylelikle modern sinemanın ve çağdaş anlatı sinemasının öykü anlatmadaki bir başka biçiminin oluşturulduğu kanısına varılmaktadır. Bu doğrultuda bağımsız sinema anlayışıyla bu duruma entegre olup denkleştiği ihtimali kuvvetlenmektedir. Bağımsız sinemanın özgürlük alanına ve bu bağlamda yaratıcılık sürecine bakıldığında, film süreçlerinde tam yetkiye ve özgür bir alana sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bağımsız sinemanın oluşturduğu özgürlük alanı sayesinde, bağımsız film süreçlerinde yönetmenler popülerite kaygısı olmadan, klasik anlatı kalıpları dışında özgürce hikaye anlatmakta, kendi üslup ve biçimleriyle filmlerini kendileri yazmakta ve yönetmekte, yapımcılık ve kurgusunu da üstlenerek filmlerini çekmektedirler. Ülkemizde 1980'li yıllarda yaşanan kriz ile 12 Eylül sonrasında 1990'lı yıllar ve sonrasındaki Türk sineması yönetmenlerinin, bağımsız sinemanın sunduğu özgür alan ile birlikte Yeşilçam'dan ve klasik dramatik geleneksel anlatı sinema yapısından koparak, farklı bir üslup ile kendi biçimlerini ortaya koydukları görülmektedir. Bu dönemde devletin de Türk sinemasına, daha ciddi bir şekilde desteğini ortaya koyduğu ve ilgilendiği görülmektedir. Bağımsız sinemanın sunduğu özgür alan, modern ve çağdaş anlatı sinemasını desteklemekte, bu bağlamda anlatımın zenginliği, çeşitliliği ve çok katmanlı oluşunda bağımsız olduğu anlaşılmaktadır. Böylelikle çağdaş anlatıyla bağımsız sinema hemen hemen aynı formda yer almakta ve iletişim halinde oldukları görülmektedir.

Zeki Demirkubuz filmlerinin anlatı yapısında; öykünün ele alınış biçimi, işleyişi, söylemin ifadesi ve eleştirisi bir önerme değil, bilinçaltına yapılan göndermelerle düşündürmeye yönelik bir anlatım olarak sunulmaktadır. Bu doğrultuda olay örgüsüne netlik kazandırarak önemli bir paya ve etkiye sahip olan karakterlerin, kahraman ve anti- kahramanların ve onların duygu durumlarının ağır basarak olaylara verdikleri tepkilerin ön planda olduğu anlaşılmaktadır.

Demirkubuz sinemasındaki anlatı yapısını incelediğimizde, yönetmenin filmlerinde ve *Masumiyet* (1997) filmindeki kurmacanın kendi mantık ve çizgisi doğrultusunda kurgulanmış bir anlatı yapısı olduğu açık ve net olarak görülmektedir. Yönetmenin filmlerindeki anlatı yapısı, biçimi ve üslubu hakkında detaylı bilgiler toplanılıp bu çalışmamız kapsamında aktarılmıştır.

Dünyadaki ve toplumlardaki kültürel her değişim sanata, sinemaya yansımakta ve olgusallaşmakta olup, ülkemizde de yaşanan olayların bütünü, bireysel ve toplumsal izleklerinin olduğu görülmektedir. Bunları beyaz perdede gösteren, gerçekçilik kavramıyla, gerçekçiliği sinemasına yansıtan Demirkubuz'un, uyumsuzluğun ve kargaşanın çözümünü ve bitişin zararlı bittiğini kendi biçimi ile işlediği saptanmıştır. Zeki Demirkubuz filmlerindeki düzenin, belli bir değer ışığında geçiş sağladığı, filmleri arasında da anlatı bağının olduğu gözlemlenmiştir.

Yönetmenin *Masumiyet* (1997) filmine zaman olarak baktığımızda doğrusal kurgulanmış ve şimdiki zamanda gerçekleşen bir anlatı yapısına sahip olduğu, kurulan neden- sonuç ilişkisi bağlarının zayıf olması sebebiyle çağdaş anlatı sinemasının özelliklerini taşıdığı tespit edilmektedir. İleriye veya geriye dönük anakronilerin gerçekleşmediği görülmektedir. Anlatı yapısı bağlamında zamansal olarak sıklık, geciktirim, sürpriz ve eksiltiye gidildiği tespit edilmektedir.

Bu çalışmadan elde edilen bir başka veri ise; yönetmenin karakterlerindeki zayıflık, toplum baskısı ve bireyin çöküntüsü ele alınmış olup, kentleşmenin doğurduğu dertler, taşralaşmanın bireyin üstündeki etkileri, bunalmışlığı, savrulan insanın çırpınışı, boş vermişliği ve zayıflığı bizlere sunulmaktadır. Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki ve *Masumiyet* (1997) filmindeki karakterler, genelde anti- kahraman olduklarından dolayı, izleyici ile gönül bağının kurulması zorlaşmakta, özdeşleşme yaşanılmamaktadır. Karakterler toplumsal ilişkiler çerçevesinde incelendiğinde, anlamlı ilişkiler kurmaktan yoksun oldukları görülmektedir. Büyük ve güçlü bir amaç gütmeyen, küçük amaçlar peşinde geçici olarak koşmaktadırlar. Bu da izleyici ile karakterler arasında doğabilecek özdeşleşmeyi kırmakta, dolayısıyla film sonunda izleyicide herhangi bir katharsis yaşanmasının önüne geçilmekte, bu yönleriyle de filmlerin çağdaş anlatı yapısına sahip oldukları görülmektedir. Karakterlerin yaptıkları eylemler, sorunların çözülmesine yönelik olmayıp, tam tersi yeni sorunlar ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Anti- yaşamlarına dair, parçalı ve bölünmüş absürd karakter durumları yaşandığından, izleyici, olaylara bakış açısı noktasında filme ait çıkarımlar yaparken aktif düşünme yetisi ile var olmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un hikayelerinde ve filmlerindeki en önemli temalardan olan şiddet ve kader gerçekliğinin *Masumiyet* (1997) filminde de işlendiğini görmekteyiz. Filmde yoksulluk ve yoksunluk sonucu ortaya çıkan şiddet, kader, yazgı temaları işlenmektedir. Sıkışma, yabancılaşma, sorunlardan ve bu sorunların çözümünden

kaçma ve biriktirme doğrultusunda karakterlerindeki buhranlı iç çatışmalarına şahitlik edilmektedir. Böylelikle şiddet de bir nedene bağlanmaktadır.

Yönetmenin felsefi bir bakış açısını filmlerine aktardığını görmekteyiz. Özgürlük, tutku, başkaldırı ve “eylemsel özgürlük” anlayışı ile yaşayan uyumsuz karakterler, başkaldırı felsefesi ortaya koymaktadırlar. Yönetmen Dostoyevski’ci bir yaklaşımla karakterlerine, Tanrı’ya yönelmelerini, boyun eğmelerini ve uyumlu karakter haline gelmelerini öğütleyen bir varoluşçu felsefe ortaya koymaktadır. Yönetmenin filmlerindeki karakterlerin, taşralaşma etkisiyle arada kalmışlık duygusu ve iç çatışma yaşadıkları, kişilik ve kimliklerini bulmakta zorlandıkları, birey olamama nedeniyle benlik ve kimlik sorunu yaşadıkları ortaya çıkmaktadır. Yönetmenin filmlerinde, yaşamın içinden kesitler vererek artık gözetilmeyen değerleri anlattığı, saplantılı bir ruh haline (*Masumiyet* filmindeki Bekir ve Uğur karakterleri) ya da amaçsız entelektüel tipolojiye sahip (*Bulantı* filmi Ahmet karakteri) karakterleri yansıttığı tespit edilmektedir. Bu karakterlerin hayata dair değerlere karşı his duygularını zaman zaman kaybetmekte, adlandıramadıkları nedenlerle, acıları ve sorunlarıyla tasvirlenen karakterler oldukları görülmektedir. Demirkubuz’a göre onun yarattığı karakterler ne iyi ne de kötü olarak nitelendirilebilir. Çünkü bu iki kavram aynı anda karakterlerin içinde mevcuttur ve bu yüzden kendi içinde çelişkiler yaşamaktadırlar. Böylelikle uyumsuz karakterlerin sonunda kaderlerine boyun eğdikleri görülmektedir. Bazı uyumsuz karakterlerin hayatlarına nasıl yön verdiklerini, kendilerine sunulan hayata razı gelmeyip ailesini, evladını her şeyi bir kenara iterek başkaldırı yaptığını (*Masumiyet* filminde Bekir ve Uğur) ve bu şekilde de Zeki Demirkubuz’un, uyumsuz karakterler olarak Camus’un uyumsuz karakterlerinden esinlendiğini ve başkaldırı felsefesini işlediğini görmekteyiz. Ancak Yusuf karakteri ise kadere boyun eğen bir duruş sergileyerek Dostoyevski’nin varoluşçu felsefesini yansıtan bir karakter olarak karşımıza çıkmakta, Çilem de aynı şekilde buna dahil olmaktadır. Yönetmenin filmlerinde, esinlendiği bu karakterleri yaratırken, bire bir almak yerine kendi coğrafyamıza ve kültürümüze uyarladığı görülmektedir. Öyle ki; yönetmenin esinlendiği bu karakterler, taşra veya kenar mahallerde ya da bir metropolde karşımıza çıkabilmektedir. Yönetmen Samuel Beckett’tan alıntı yaparak film sonunda Yusuf’a öğüt vermektedir. “Hep Denedin. Hep yenildin. Olsun gene dene. Gene yenil. Daha iyi yenil” (*Masumiyet*, 1997). Yönetmen bu öğüdüyle Yusuf karakterinin her zaman yeni bir umutla hayata olan bağlılığını ortaya koymakta, hep yeniden ve sıfırdan başlangıçlarına atıfta bulunmaktadır.

Böylelikle yönetmenin yaklaşımı, Dostoyevski'nin izlerini barındıran niteliktedir: “Karıncaların yuvasını bozarsanız, bir yenisini yapmaya kalkarlar. Tekrar bozunuz, bir yenisini yapmaya koyulurlar. Kaç defa bozulursa bozulsun yılmadan bir yenisini inşa ederler” (Dostoyevski, 2006, s. 709). Filmin baş karakterlerinden olan Çilem ise yönetmenin Dostoyevski ile arasındaki bağı destekler niteliktedir. Daha annesinin karnındayken aldığı darbe nedeniyle konuşamayan Çilem, kaderine boyun eğerek kendisi için biçilmiş olan hayatı sessizce yaşamaya çalışmakta, hayatını televizyon karşısında film izleyerek geçirmektedir. Bu yönleriyle Çilem, Dostoyevski'nin “Oysa çocuklar İsa'nın birer suretidir: ‘İlahi saltanat onlarıdır.’ İsa bize onları sevmemizi, saymamızı buyurdu, onlar geleceğin insanlığıdır...” (Dostoyevski, 2006, s. 458) yaklaşımını destekler nitelikte bir karakter sergiler. Çünkü Dostoyevski'ye göre çocuklar, kendilerine sağlanan koşullarda yaşamaya çalışan ve de bu koşullara herhangi bir etkisi olmayan, masum ve de suçsuzlardır.

Yönetmenin filmlerinde, açıkladığımız üzere, konu ve temayı kendi biçimiyle işlediği tespit edilmektedir. Kentin sorunlarını, bir birey üzerinden ailenin ve toplumun yıkılışını, hırs yüzünden toplumdan soyutlanılmasını, aşk için toplumsal ve bireysel değerlerin yok edilmesini, karakterlerin uyumsuzluğunu, psikolojik olarak aidiyetsizliğini, aşk olarak çaresizliğini, paraya sahip olma arzusu altındaki zayıflık ve ezikliklerini, düzensizlik ve aşk yüzünden şiddet eğilimlerini, çaresizlik yüzünden boyun eğmelerini, yönetmen kendine özgün bir şekilde betimlemektedir. Böylelikle, ahlaki, kültürel, toplumsal, politik değerleri izleyiciye sorgulatma ve düşündürme imkanı sağlamıştır. Demirkubuz'un filmlerindeki karakterler, aidiyetsiz ve sıkışmış karakterlerdir. Toplum tarafından baskılanmış, toplum kuralları altında sıkışmış karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin bu vurguları yaparken, mekan ve doğal ışık unsuruna da önem atfettiği anlaşılmıştır. *C Blok (1994)* filminde Tülay karakterinin mutlu bir evlilik yaşayamadığı ve kendisine çizilen belli sınırları aşamadığı durumlar söz konusudur. Sorular ve sorgulamalar sonucu, hayatına dair kendisi bir yön çizmektedir. Fakat filmin adından da anlaşıldığı gibi *C Blok (1994)* filmi mekânsal bir sınırlılık ile başlamaktadır. *Masumiyet (1997)* filmine baktığımızda ise, karakterlerin otel odalarında kalarak göçebe bir hayatı benimsedikleri görülmektedir. Dolayısıyla otel odaları, filmin anlatı yapısı bağlamında göçebe hayatı simgelemektedir. Filmde, seyahat edilmede görülen yollar ise karakterlerin aidiyetsizliğini, bir arayış içerisinde oluşunu, korkulu ve sıkıntılı ruh hallerini yansıtmaktadır.

Zeki Demirkubuz'un filmlerindeki anlatıya baktığımızda, evrensel ve toplumsal sorunların bireyin dünyasını nasıl etkilediği, baskıladığı ve dayatıldığına ilişkin olarak karakterlerine anlam yüklenmektedir. Bu anlam sonucunda karakterlerin dünyasından öykü kurulmakta, söylemler ile bozuk ve çarpık toplum düzenine bir eleştiri getirilmektedir. Yönetmen filmlerinde, vicdan, suç, kötülük, aldatma vb. gibi tekrar eden temalar işlemekte ve karakterlerinin karanlık yanlarını anlatmaktadır. Filmlerindeki karakterlerin negatif, olumsuz, karamsar halleri birbirleriyle yarışır niteliktedir. Yönetmen, bazı iyi durumlara, duygulara veya hissiyata vurgu yapmak için kötü durumların da yaşanması gerektiğini filmlerinde yansıtmaktadır: *Masumiyet* (1997) filminde Uğur, Bekir, Yusuf ve Çilem'in hayatlarına dolaylı veya doğrudan bir set oluşturulması, aidiyetsiz ve belirsiz bir yaşam sonucunda yol haritalarını çizememeleri; *İtiraf* (2001) filminde, psikolojik bir yıkıntının esiri olma, geçmişe ve geleceğe ihanet etme, sorunlardan kaçma ve her kaçışın bir çığ gibi büyüyerek vicdan muhakemesinde sınıfta kalınması; *Kader* (2006) filminde, Bekir'in sonu bilinmeyen bir yola girmesi, tutkunun esiri olması, ailesel baskı sonucunda bireyin dünyasında gerçekleşen yıkım ile savrulması, hayata dair amacının yok edilmesi ve bir nevi kendi çizeceği hayatının elinden alınmasıdır.

Yönetmen filmlerinde, kentleşmenin getirdiği sıkıntıyı, taşralaşmayı, modern hayatın sorunlarını ve bunun büyük bir parçası olan insanı işlemektedir. Kentin büyük sorumluluğu altında ezilen insanın çırpınışı göz önüne serilmektedir. Binbir çeşit insanın bir arada yaşadığı, farklı karakter ve kişiliğe sahip insan topluluğu arasındaki samimiyeti de sorgular niteliktedir. Kent insanın genel kabul gören gayesinin para kazanmak ve onu tüketmek olduğunu, para kazanabilme yollarının ne ve nasıl bir şekilde olduğunu pek önemli olmadığını ve bu uğurda harcanan çabada ahlaki değerlerin gözetilmediğini, böylelikle bu sistem içerisindeki insanların öz benliklerini kaybettiklerini, kültürel değerlerin ve insani bir tarafın pek kalmadığını, düzen eleştirisi bağlamında filmlerinde yansıtmaktadır. Arkadaşlık duygusunun samimi, içten ve şeffaf olanının azaldığına da dikkat çekmektedir. Bir çıkar ilişkisine dönüşmüş olan, herkesin kendi dünyasına yönelik yatırımlarına ve bencilliklerine işaret etmektedir. Yönetmen filmlerinde yabancılaşma, yalnızlık, suçluluk, vicdan, kaygı, korku gibi kasvetli ve karanlık öyküleri kurarken, mekan ve ışığı da böyle bir karanlık yapı üzerine kurmakta, iç çatışma, çelişki ve sıkıntıyı göstermektedir: *Masumiyet* (1997) filmindeki Yusuf'un ablasının yaşadığı ev ve kocası tarafından gördüğü baskı ve şiddet; *Yeraltı* (2012) filmindeki Muharrem karakterinin fahişe bir kadınla olduğu

karanlık ortam ve Muharrem karakterinin yaşadığı eziklik ve iç çatışması gibi. Filmlerdeki kahramanların hemen hepsi bir suçluluk duygusu içinde olup, bu düşünce nedeniyle kendileriyle sürekli bir iç çatışma ve savaş halindedirler. Bu durum karakterlere öfke ve saldırganlık duyguları da yüklemektedir.

Bu bilimsel araştırmada anlatı kavramı, kuramı ve anlatı yapısı bağlamına bakıldığında, yapılan film analizi sonucunda bir veri elde edildiği görülmektedir. Dolayısıyla nasıl bir anlatı yapısının ve unsurlarının oluştuğu sonucuna varılmaktadır. Bu tez çalışmasının kapsamı, Zeki Demirkubuz sinemasının anlatı yapısı ve işlevi, yönetmenin kendine has üslup ve filmlerinde sürekli kullandığı temalar olmaktadır. Böylelikle, yönetmenin bunları anlatma ve yansıtma tekniğini anlamamıza olanak sağlanmıştır. Yönetmenin, toplumsal sorunlarla şekillenen bireyin dünyasını inceleyerek, çok boyutlu sosyolojik okumalar yaptığı tespit edilmiştir. Karakterlerin iç meseleleri derinleştirilmekte ve iç dünyalarının dışavurumunun yansıtılmasıyla beraber, Zeki Demirkubuz'un filmlerinde kullandığı motifler tahlil edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sineması'na Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Aksakal, B. S. (2018, Ağustos). Türk Sineması Işığında Türkiye'deki Sosyoekonomik, Sosyopolitik ve Sosyokültürel Dönüşümler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(58), 750-759. doi:10.17719
- Aristoteles (2019). *Poetika -Şiir Sanatı Üzerine-*. A. Çokona & Ö. Aygün (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. E. Yılmaz & E. S. Onat (Çev.). Ankara: De Ki.
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Ö. Yaren (Çev.). Ankara: De Ki.
- Chion, M. (1987). *Bir Senaryo Yazmak*. N. Tanyolaç (Çev.). İstanbul: AFA Yayınları.
- Demirkubuz, Z. (2020a). *İdeal İyiliğin Yolu Kötülüğü Anlamaktan Geçiyor*. <http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=26> adresinden elde edildi.
- Demirkubuz, Z. (2020b). *Özgeçmiş*. <http://zekidemirkubuz.com/About.aspx> adresinden elde edildi.
- Dostoyevski, F. M. (?a). *Tatsız Bir Olay*. N. Y. Taluy (Çev.). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Dostoyevski, F. M. (2006). *Suç ve Ceza*. M. Beyhan (Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Exupery, A. de S. (2020). *Küçük Prens*. C. Süreya & T. Uyar (Çev.). İstanbul: Can.

- Forster, E. M. (1985). *Roman Sanatı*. Ü. Aytür (Çev.). İstanbul: Adam.
- Göker, N. (2021). *A'dan Z'ye İletişim Çalışmaları*. Ankara.
- Ionesco, E. (1997). *Toplu Oyunları 2*. H. Anamur (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Karaca, Ö. (2020). Türk Sineması ve Yıllar. doi: 10.13140/RG.2.2.19598.64329
- Kızıldemir, G. (1997, 14 Eylül). Sinemanın “Yalancı” Oğlu. *Radikal*. <http://Zekidemirkubuz.Com/Content.aspx?Contentid=31> adresinden elde edildi.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. E. Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki.
- Lotman, Y. M. (1999). *Sinema Estetiğinin Sorunları*. O. Özgül (Çev.). Ankara: Öteki Sinema.
- Oluk, A. (2008). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul: Hayalet.
- Özdoğru, P. (2004). *Minimalizm ve Sinema*. Es Yayınları.
- Özhan, N. G. (2011). *Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem*.
- Öztürk, Ç. (2008, Haziran-Temmuz). “Bu işe el yordamıyla başladım, yaptıkça bir şey öğrendim.”. *Notos* *Öykü* *Dergisi*. <http://Zekidemirkubuz.Com/Content.aspx?Contentid=14> adresinden elde edildi.
- Öztürk, S. R. (2006a). *Kader: Zeki Demirkubuz*. Ankara: Dost, Ankara Sinema Derneği. <http://Zekidemirkubuz.Com/Content.aspx?Contentid=18> adresinden elde edildi.
- Öztürk, S. R. (2006b). *Biyografya 6. Türk Sinemasında Yönetmenler*. İstanbul: Bağlam. <http://www.Zekidemirkubuz.Com/Content.aspx?Contentid=1> adresinden elde edildi.
- Öztürk, S. R. (2006c). *Biyografya 6. Türk Sinemasında Yönetmenler*. İstanbul: Bağlam. <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=59> adresinden elde edildi.
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost.
- Parkan, M. (2017). *Sinema Estetiği ve Godard*. İstanbul: Kozmos.
- Plautus (2012). *Palavracı Asker*. M. Balay (Çev.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Pösteği, N. (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es.
- Ricoeur, P. (2007). *Zaman ve Anlatı*. M. Rifat & S. Rifat (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür.
- Rostand, E. (2019). *Cyrano de Bergerac*. N. Yiğitler (Çev.). İstanbul: Remzi.

- Ryan, M. & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. E. S. Onat (Çev.). Ankara: De Ki.
- Sancak, İ. (2010). Masumiyet Filmi ve Demirkubuz Sineması. Zeki Demirkubuz ile Söyleşi. 2004. <http://sancakismail.blogspot.com/2010/02/soylesiler-zeki-demirkubuz.html?q=zeki+demirkubuz> adresinden elde edildi.
- Scognamillo, G. (1988). *Türk Sinema Tarihi II*. İstanbul: Metis.
- Shakespeare, W. (2018). *Macbeth*. S. Eyüboğlu (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Sivas, A. (2007). *Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Sözen, M. (2008). Anlatı Mesafesi-Anlatı Perspektifi Kavramları Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (8), 123-145.
- Stanislavski, K. (2015). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. S. Taşer (Çev.). İstanbul: Pegasus.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Şen, M. (1990). Victor Hugo Notre Dame’ın Kamburu. *Selçuk Üniversitesi Fen – Ede. Fak. Edebiyat Dergisi* (5), 55-58.
- Şener, S. (2015). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Anlatı. *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden elde edildi.
- Wollen, P. (2013). Godard ve Karşı Sinema. H. Gürkan (Çev.). *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi*, 2 (3), 77-87.
- Uğur, İ. & Yılmaz, M. (2016, Mart). Karşı Sinema Perspektifinden Godard Sineması ve ‘Serseri Aşıklar’ Film Örneği, *Oüsbad*, 206-219.
- Yaren, Ö. (2013). Sinemada Anlatı Kuramı. Zeynep Özarslan (Ed.), *Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar: Sinema Kuramları-2* (s. 167-192). İstanbul: Su.