

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**1995 SONRASI TÜRK SINEMASINDA KURGU, ÜÇ
YÖNETMEN: ZEKİ DEMİRKUBUZ, NURİ BİLGE
CEYLAN VE DERVİŞ ZAİM**

**Tezi Hazırlayan
İshak AYVAZ**

**Tezi Yöneten
Yrd. Doç. Dr. Murat SOYDAN**

**Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi**

**Mart 2011
KAYSERİ**

Yrd. Doç. Dr. Murat SOYDAN'ın danışmanlığında İshak AYVAZ tarafından hazırlanan "1995 Sonrası Türk Sinemasında Kurgu, 3 Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim" adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema Televizyon Anabilim Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

...13.../02/2011

JÜRİ:

Danışman : Yrd. Doç. Dr. Murat SOYDAN

Üye

Yrd. Doç. Dr. Holcan Aydın

Üye

Yrd. Doç. Dr. Y. G. Toprak

ONAY :

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 11.02.2011 tarih ve 05 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

11.02.2011
Prof. Dr. H. Munur APAYDIN
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Sinemanın doğuşu ile birlikte sürekli değişen ve gelişen işlevselliği 20. yüzyılda onu dünyanın en büyük iletişim araçlarından biri haline getirmiştir. Bu işlevselliği kazanmasında en büyük etken sinemanın dilidir. Sinema dilinin oluşmasında kurgu önemli bir görev üstlenmektedir. Sinemaya katkıları dönem dönem azalıp artsa da kurgu, günümüze kadar sinema anlatısına yön vermiştir.

“1995 Sonrası Türk sinemasında Kurgu, 3 Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim” isimli çalışmada, son 15 yılda Türk Sinemasında geleneksel anlatı yapısı dışında sinema dilini oluşturan yukarıda adı geçen 3 yönetmenin filmlerinde kurgunun kullanımı ve anlatıya etkisinin incelenmesi amaçlanmıştır. Özellikle Eşkîya filmi sonrasında sinemamızda giderek artan “bağımsız” yönetmenlerin sinema anlayışı ve filmlerini kapsayan bu çalışmamın sinema sanatına katkı sağlaması arzusundayım.

Çalışmanın oluşumuna önderlik eden tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Murat Soydan’a, yazım sürecinde rehberlik ve önerileriyle bana yol gösteren Yrd. Doç. Dr. Y. Gürhan Topçu ve Yrd. Doç. Dr. Aslıhan Doğan Topçu’ya ve manevi desteklerinden dolayı Prof. Dr. Bilal Arık, Prof Dr. Hamza Çakır’a teşekkür ederim.

İshak AYVAZ

Kayseri, 2011

**1995 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA KURGU, ÜÇ YÖNETMEN: ZEKİ
DEMİRKUBUZ, NURİ BİLGE CEYLAN VE DERVİŞ ZAIM**

İshak AYVAZ

ÖZET

“*Kurgu*”da bir çığır açan David Griffith ile birlikte sinemada kurgu etkin bir biçimde kullanılmıştır. Griffith'in klasik anlatı temelini oluşturmasında sinemaya kazandırdığı kurgu tekniğinin önemi büyüktür. Griffith kurguyu, anlatıyı destekleyip daha etkili biçimde sunma aracı olarak kullanırken, Rus yönetmenler de bu anlayışı geliştirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte sinemada yeni bir yönelim ortaya çıkmıştır. Andre Bazin'in önderliğini yaptığı bu anlayış ile kurgunun anlatıya müdahalesi en aza indirilip, görüntüleri olduğu gibi yansıtma anlayışı benimsenmiştir. Sinemada gerçekçiliği benimseyen bu anlayış ile birlikte daha küçük bütçeli ve şirket baskısından kurtulmuş özgün filmler ortaya çıkmıştır. Bağımsız sinema olarak da adlandırılan bu anlayış, Türk sinemasını Yılmaz Güney dışında ancak 1990'lı yıllardan sonra etkilemeye başlamıştır. Bu dönemle birlikte bağımsız yönetmenler artmış, sinemamızdaki klasik anlatının hâkimiyeti azalmaya başlamıştır.

Bu çalışmada, kendilerini bağımsız olarak adlandıran yönetmenlerden; Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim'in filmleri kurgu açısından ele alınmaktadır. Bu kapsamda çalışmada; Kurgu, bağımsız sinemanın ortaya çıkışı, Amerikan bağımsız sineması, Türkiye'de bağımsız sinema ve üç yönetmenin filmleri yer almıştır. Filmler, literatür taraması sonucu elde edilen bilgiler ile birlikte, sinemada gerçekçilik ve biçimcilik kuramı ışığında incelenmiştir. Bu araştırmanın örneklemini Türk bağımsız sinemacılarından yukarıda adı geçen üç yönetmen oluşturmaktadır. Bu üç yönetmenin 9 filmi örneklem seçilip, içerik analizi yöntem ile çözümlenmiştir. Çalışma, bahsi geçen filmlerin kurgu açısından incelenmesi ile sınırlandırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, Bağımsız Sinemacılar, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan.

**EDITING AT THE TURKISH CINEMA AFTER 1995, THREE DIRECTORS:
ZEKİ DEMİRKUBUZ, NURİ BİLGE CEYLAN AND DERVİŞ ZAIM**

İshak AYVAZ

ABSTRACT

“Editing” has been used at cinematography after David Griffith who was a ground breaker at video editing. Griffith's constitute of classic narration base for editing technique, has a great significance for cinema. Griffith, has used editing for support editing and present more effectively, Russian directors developed this approach too.

A new rising trend at the cinema along with the end of the Second World War. The approach leaded by Andre Bazin, has taken over to limit the intervention of editing to narrative and reflect the images as it is. Along with realism approach, smaller budget and commercial pressure free peculiar films are arise. This approach called as '*independent cinema*' started to effect directors of the Turkish cinema except Yılmaz Güney after 1990's. Along with this period, independent directors increased and classical narrative's hegemony has begun to decrease in the Turkish cinema.

Films of the directors Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan and Derviş Zaim who called themselves as *Independents*, examined in terms of editing in this research. In this scope, editing, arise of independent cinema, American independent cinema and Independent cinema in Turkey and three directors' films' are token place. The films examined by the data got by results of literature review together with consideration of realism and formalism theories at the cinema. Sampling of the research data set consist of this three directors named above in the Turkish cinema. Nine films of this three directors' sampled and examined by using content analysis method. This study limited by examination of these films in terms of editing.

Key Words: Editing, Independent Cinema, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
ABSTRACT	IV
İÇİNDEKİLER	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. KURGU (Montaj)	4
1.2. KURGUDA GEÇİŞ YÖNTEMLERİ	6
1.2.1. Kesme (Cut).....	6
1.2.2. Zincirleme (Mix).....	6
1.2.3. Açılma-Kararma (Fade In-Fade Out).....	6
1.2.4. Flash	7
1.3. David Griffith ve Geleneksel Anlatı Kurgusu	7
1.4. Eisenstein'ın Biçimsel Kurgusu	9
1.5. Andre Bazin'in Gerçekçi Kurgu Kuramı	11

II. BÖLÜM

2. BAĞIMSIZ SİNEMA	13
2.1. Bağımsız Sinemanın Tanımı	13
2.2. Bağımsız Sinemanın Özellikleri	14
2.3. “Auteur” Kavramı	14
2.4. AMERİKA’DA BAĞIMSIZ SİNEMA	16
2.4.1. Amerika’ da Bağımsız Sinemanın Doğuşu	16
2.4.2. Amerika’da Bağımsız Sinemanın Gelişimi	17

III. BÖLÜM

3. TÜRKİYE’DE BAĞIMSIZ SİNEMACILAR	21
3.1. Türkiye’de Bağımsız Sinemanın Gelişimi	21
3.2. Türkiye’deki Bağımsız Sinemacılar.....	24
3.2.1 ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI	26
3.2.1.1. Zeki Demirkubuz’un Hayatı	26
3.2.1.2. Zeki Demirkubuz Sineması’nın Gelişimi	27
3.2.1.3. FİLMLERİ	33
3.2.1.3.1. Masumiyet (1997)	33
3.2.1.3.1.1. Filmin Konusu.....	34
3.2.1.3.1.2. Filmin Öyküsü.....	34
3.2.1.3.1.3. Genel Değerlendirme.....	37
3.2.1.3.1.4. Kurgusal Değerlendirme.....	38
3.2.1.3.2. Üçüncü Sayfa (1999).....	41
3.2.1.3.2.1. Filmin Konusu.....	41
3.2.1.3.2.2. Filmin Öyküsü.....	42
3.2.1.3.2.3. Genel Değerlendirme.....	43
3.2.1.3.2.4. Kurgusal Değerlendirme.....	45
3.2.1.3.3. Yazgı (2001)	48
3.2.1.3.3.1. Filmin Konusu.....	48
3.2.1.3.3.2. Filmin Öyküsü.....	49
3.2.1.3.3.3. Genel Değerlendirme.....	50
3.2.1.3.3.4. Kurgusal Değerlendirme.....	51
3.2.2. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI	54
3.2.2.1. Nuri Bilge Ceylan’ın Hayatı.....	54
3.2.2.2. Nuri Bilge Ceylan Sineması’nın Gelişimi	55

VII

3.2.2.3. FİLMLERİ.....	57
3.2.2.3.1. Kasaba (1997)	57
3.2.2.3.1.1. Filmin Konusu.....	58
3.2.2.3.1.2. Filmin Öyküsü	58
3.2.2.3.1.3. Genel Değerlendirme.....	59
3.2.2.3.1.4. Kurgusal Değerlendirme.....	60
3.2.2.3.2. Mayıs Sıkıntısı (1999)	63
3.2.2.3.2.1. Filmin Konusu.....	63
3.2.2.3.2.2. Filmin Öyküsü.....	64
3.2.2.3.2.3 Genel Değerlendirme.....	65
3.2.2.3.2.4. Kurgusal Değerlendirme.....	66
3.2.2.3.3. Uzak (2002)	69
3.2.2.3.3.1. Filmin Konusu.....	69
3.2.2.3.3.2. Filmin Öyküsü.....	70
3.2.2.3.3.3 Genel Değerlendirme.....	72
3.2.2.3.3.4. Kurgusal Değerlendirme.....	73
3.2.3. DERVİŞ ZAİM SİNEMASI.....	77
3.2.3.1. Derviş Zaim'in Hayatı.....	77
3.2.3.2. Derviş Zaim Sineması'nın Gelişimi.....	78
3.2.3.3. FİLMLERİ.....	80
3.2.3.3.1. Tabutta Rövaşata (1996).....	80
3.2.3.3.1.1. Filmin Konusu.....	80
3.2.3.3.1.2. Filmin Öyküsü.....	81
3.2.3.3.1.3 Genel Değerlendirme.....	83
3.2.3.3.1.4. Kurgusal Değerlendirme.....	84
3.2.3.3.2. Filler ve Çimen (2000)	88

VIII

3.2.3.3.2.1. Filmin Konusu.....	88
3.2.3.3.2.2. Filmin Öyküsü.....	88
3.2.3.3.2.3 Genel Değerlendirme.....	91
3.2.3.3.2.4. Kurgusal Değerlendirme.....	92
3.2.3.3.3. Çamur (2002)	96
3.2.3.3.3.1. Filmin Konusu.....	96
3.2.3.3.3.2. Filmin Öyküsü.....	97
3.2.3.3.3.3 Genel Değerlendirme.....	100
3.2.3.3.3.4. Kurgusal Değerlendirme.....	101
SONUÇ.....	105
KAYNAKÇA.....	109
ÖZGEÇMİŞ	113

GİRİŞ

19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan sinema, ilk yıllarında sınırlı sayıda kitlelere kısa süreli eğlence amaçlı filmler hazırlarken, takip eden yıllarda güldürü unsurlarıyla kalmayıp, dünyanın en yaygın anlatı araçlarından biri haline gelmiştir. Sinema yaygın bir anlatı aracı olmakla birlikte, çok büyük bir endüstrinin oluşmasını da sağlamıştır. Özellikle 1914'ten itibaren David Griffith ile birlikte sinema, büyük kitlelerin ilgisini çeken, izleyenleri etkileyip yönlendiren bir yapıya kavuşmaya başlamıştır. Griffith dönemine kadar kameranın çektiği görüntülerde yapılan kesmeler sadece insanların dikkatini çekme amacı gütmekteydi. Griffith, çekilen görüntülere anlamsal müdahalede bulunmuş, görüntülerde kısaltmalar yapmış ve birden fazla kameranın kaydettiği görüntüler arasında devamlılığı sağlamıştır. Bu yöntem, günümüz klasik anlatı "*kurgu*"sunun temelini oluşturur. Bu kurgu yöntemi sayesinde, çekimler arasındaki bağlantı sağlanmış ayrıca farklı çekim ölçeklerinden oluşan planların kurguyla birleştirilmesi sonucunda dramatik etki yaratılmıştır. Bu şekilde izleyicide özdeşleşme ile birlikte merak ve beklenti duygusunun canlı kalması sağlanmıştır. İzleyiciyi etkileyip sinema salonlarına çekmede büyük başarı sağlayan bu anlatının temsilcisi Hollywood, sinema endüstrisi alanında hızla gelişmiştir. Griffith'in anlatı yapısını oluştururken kullandığı kurgu, dünya sinemasını büyük ölçüde etkilemiştir. Anlatıya bu denli etki eden klasik anlatı kurgusunu benimseyip geliştiren yönetmenlerin yanı sıra, bu kurgu tekniğine karşı çıkan yönetmenler de olmuştur.

Özellikle Sovyet yönetmenler kurguyu bir adım daha ileri götürerek, biçimsel anlatı aracı olarak kullanmıştır. 1920'lerden itibaren Eisenstein ile birlikte kurguda yeni anlatı kalıpları oluşmaya başlamıştır. Griffith'e babası olma onurunu cömertçe versek de, kurguyu özel bir sanat biçimi olarak geliştiren, kurguyu kuramsal olarak açıklayan ve çok daha gelişkin bir anlatım tarzına dönüştürenler esas olarak Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov, Dziga Vertof ve diğer Sovyet sanatçılarıdır (Dmytryk 2007, 266). Eisenstein kurguyu anlatıyı oluşturmada temel öge olarak kabul etmektedir. Kurguyu parçaların

birbiriyle çarpışması olarak nitelendiren yönetmen, ekrandaki farklı iki parçanın çarpışmasıyla yeni bir anlamın doğacağı görüşünü savunur. İkinci Dünya Savaşı sonrası Andre Bazin, Griffith ve Eisenstein'in kurgusal anlatılarına karşı çıkıp uzamsal gerçeğin bozulmaması gerektiğini savunmuştur. Bununla birlikte savaş sonrası sinemanın gelişimi, endüstriyel ve anlatı çeşitliliği açısından hız kazanmıştır. Griffith'in temelini attığı ve sinemaya büyük ölçüde hâkim olan Amerikan geleneksel anlatısına karşı, çok sayıda farklı anlatı yapıları ortaya çıkmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalga Sineması, bunlardan sadece birkaçını oluşturur. Yeni Gerçekçilik akımıyla birlikte, sinemanın, stüdyo dışında, ışık, dekor ve tanınmış oyuncu kullanmadan yapılabileceği gösterilmiştir. Klasik anlatı, halen sinema endüstrisinin en büyük gelir kapısını oluştursa da ona karşı geliştirilen anlatı yapıları, giderek hâkimiyet alanını genişletmektedir. Çalışmamızın birinci bölümü Griffith, Eisenstein ve Bazin'in kurgu anlayışı ve uygulamaları üzerine olacaktır.

İkinci Dünya Savaşı İtalya'da büyük yıkıma neden olur. Gerek maddi olanaksızlıklardan gerekse de Bazin'in öncülüğünü yaptığı gerçeklik kuramının etkisiyle yönetmenler düşük bütçeli filmler çekmeye başlar. Tanınmış oyuncu kullanmadan, dekor ve ışıktan yoksun olan bu sinema, stüdyo sisteminin dışında kalarak daha özgür hareket etme imkânı bulur. Sinemada yaygınlaşan bu anlayış sayesinde, "bağımsız" sinemanın da temeli atılır. Gerek İtalyan Yeni Gerçekçiliği, gerekse de Fransız Yeni Dalga akımından, dünya sinemasında, bağımsızlığın gelişimine katkıda bulunurken, özellikle Fransız Yeni Dalga sinemasından etkilenen Amerikan sinemasında bağımsız anlayış kabul görmeye başlar. Çalışmamızın ikinci bölümünü dünya sinemasında bağımsızlık hareketinin başlayıp gelişmesi oluşturacaktır.

Türk sinemasında ise özellikle Yılmaz Güney ile birlikte bağımsız sinema anlayışı etkilerini göstermeye başlar. Yeşilçam Sineması'nın altın çağını yaşadığı 60'lı ve 70'li yılların ardından özellikle televizyonun evlere kadar yayılmasıyla ve 12 Eylül darbesinin etkisiyle sinema bitme noktasına gelir. 1980 darbesinden sonra Türk sinemasına getirilen konu kısıtlaması ve işletmecilerin baskısından kurtulan yönetmenler festival filmi denilebilecek filmler üretmeye başlar. Konusu, kurgusu, her şeyi ile Türk sinemasından kopuk filmler üretilir. Özgünlükten yoksun Avrupa sinemasından özenilerek yapılan bu filmler, festivallerde de başarı kazanamaz. 1990'ların başından itibaren krizden çıkmaya başlayan Türk sineması kendi anlatı dilini

oluşturmaya başlar. Sinemaya yeni yönetmenler ve özgün filmler girer. Türk sinemasında özellikle 90'lı yıllara kadar geleneksel anlatı kalıplarında eserler verilirken bu dönemden sonra özellikle genç yönetmenler, geleneksel anlatı kalıpları dışında eserler vermeye başlar. Bu durumu hazırlayan çeşitli nedenler vardır. Film çekim aşamasında gerekli ekipmanların üretiminin yaygınlaşmasıyla birlikte bu cihazların fiyatlarındaki düşüş, küçük bütçeli film çekimini kolaylaştırır. Bu dönemde yaygınlaşan VCD ve DVD teknolojisiyle birlikte izleyici filmleri evinde izler hale gelir. Ayrıca bilgisayar üzerinde kurgu yapabilme teknolojisinin gelişmesi, yönetmenleri stüdyolardan büyük ölçüde kurtarmıştır. Film yapım sürecindeki bu gelişmeler daha fazla yeni yönetmenin küçük bütçelerle film yapma olanağı elde etmesini sağlar. Yönetmenler, asli görevleri dışında oyuncu, kurgucu ışıkçı, olarak da filmlerinde görev alır. Bu şekilde daha düşük bütçeli ve özgün eserler verebilme imkânları da artar. Bu genç yönetmenler şirketlere bağlı kalmadan çektikleri filmlerle gerek yurtiçi gerekse de yurtdışı film festivallerinde kazandıkları ödüllerle filmlerinin finansmanını sağlar konuma gelir. Bu şekilde gişe kaygısı gütmeyen bağımsız ürünler verme imkânını elde eder.

Türk sinemasına 90'lı yıllardan sonra eserler veren ve kendilerini “*bağımsız*” olarak adlandıran yönetmen sayısı geçmişe göre oldukça fazladır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Reha Erdem, Serdar Akar, Kudret Sabancı, Semih Kaplanoğlu, Ulaş İnanç, Yeşim Ustaoglu bu tür yönetmenlere örnek olarak gösterilebilir. Bu yönetmenlerinin sinema anlayışları genel olarak aynı olsa da film yapım sürecinde kullandıkları teknikler birbirinden farklı olabilmektedir. Çalışmamızın üçüncü bölümünde bağımsız yönetmenler içinden, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim'in üçer filmi kurgusal açıdan incelenecektir. Üç yönetmenin filmlerindeki kurgu kullanımı, Hollywood geleneksel anlatısına, Sovyet biçimciliğine ve Bazin'in gerçekçiliğine dayalı kurgu anlayışına göre ele alınmıştır. Çalışmanın amacı, bağımsız olarak adlandırılan üç yönetmenin filmleri arasındaki kurgusal farklılıkları göstermek olacaktır. İçerik analizi yöntemiyle, 3 yönetmenin 9 filmi çekim uzunlukları, geçişler ve kamera açıları başlıkları altında incelenip, elde edilen veriler grafiklerle gösterilecektir. Çalışmayla birlikte Türkiye'de bağımsız olarak atfedilen bu yönetmenlerin kurgu anlayışlarının kaynak noktası ve kurgu kullanım farkları gösterilip, bu alandaki eksikliğin giderilmesi hedeflenmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. KURGU (Montaj)

Joseph V. Mascelli'nin Sinemanın 5 Temel Ögesi kitabında, Mascelli kurguyu bir elmasa benzeterak işlenmemiş bir elmanın elması olduğunu anlamak için kesilmesi, parlatılması ve yerleştirilmesi gerektiğini söyler. Kurgu hakkında yapılan birçok tanım içinde bekli de kurguyu en iyi anlatan örnek budur.

Pudovkin kurguyu filmsel gerçekliğin yaratıcı gücü olarak tanımlar ve parçaların bağlanması olarak anlaşılmasını yüksek sesle savunur (Eisenstein 1995, 52). Ona göre kurgu, düşüncenin tek tek çekimler aracılığıyla ortaya konmasıdır.

Film kurgusu yapıdır, renktir, harekettir, zamanla oynamaktır ve daha birçok şeydir (Much 2007, 9).

Sergey Einstein'a göre kurgu, "bağımsız hatta birbirine karşıt çekimlerin çatışmasından doğan bir düşüncedir" (Eisenstein 1995, 64).

Kurgu, eldeki çekimler arasında seçim yapmak, bunları çevrim oyunluğundaki (senaryosuna) sıralarına göre dizmek, bu çekimlerin uzunluklarını büyük bir titizlikle saptama, çekimlerin içerik yönünden ilişkilerini göz önüne alma, bunları belirli bir anlatıma göre düzenlemektir (Özön 2008, 158).

Genel anlamda kurgu (Editing); Çekilen film parçalarını senaryoya uygun şekilde sıraya koyup dizme işidir. Biraz açmak gerekirse, kameranın çalışmasıyla, senaryoya göre çok sayıda çekim elde edilir. Bu çekimler arasından konuya ve dramatik yapıya uygun olanlar seçilip mantıklı bir sıraya konur. Bu sıralama ile basitçe görüntüler dizilmiş olur. Bu aşamada, hatalı başlangıçlar, gereksiz girişler ve çıkışlar, kötü çekimler de çıkarılmış olur. Buna kaba kurgu da denilebilir. Asıl iş bundan sonra

başlar. Senaryoya göre yapılan bu sıralamaya bağlı kalarak çekimler titizlikle tekrar gözden geçirilerek, gerekiyorsa ekleme veya çıkarmalar yapılır. Sadece görüntüler değil, eğer filme konulacaksa, müzik, resim, animasyon, grafik gibi öğeler de ince kurguda eklenir veya tekrar gözden geçirilir. İnce kurguda kaba kurgu kadar olmasa da anlatı bütünlüğünü tamamlamak adına sıralama da değişiklikler yapılabilir.

Sinemada yönetmenlerin sahip oldukları anlayışa göre kurguyu kullanma biçimleri de değişmiştir. David Griffith ile başlayan, farklı çekimlerin birleştirilmesiyle sağlanan öykü devamlılığı, Rus yönetmenlerde daha farklı bir rol üstlenmiştir. Rus yönetmenler daha hızlı ve simgesel anlatıma dayalı kurgu tekniğini geliştirmişlerdir. Andre Bazin ile birlikte kurgunun etkisi ve hızı yavaşlamıştır. Çekimler daha uzun ve kesmeler azdır. Bu anlayış İtalyan Yeni Gerçekçilik ve Fransız Yeni Dalga akımlarında devam etmiştir. Hollywood sinemasında ise hızlı kurgu anlayışı giderek yaygınlaşmıştır. 1930 ve 1960 arası Hollywood filmlerinin çoğu, hangi uzunlukta olursa olsun, 300 ila 700 çekimden oluşurken “ortalama çekim uzunluğu” (OÇU) 8 ila 11 saniye arasındaydı. Bu tarihten sonra televizyon yaygınlaşmaya başlar.

Televizyonlar, izleyici ilgisini çekmek için daha hızlı kurguyu destekler. Çekilen filmlerin televizyonda gösterilme ihtimalinin olması, yönetmenleri hızlı kurguya yöneltmiştir. Kurgunun hızlanmasında teknik olanakların gelişiminin büyük etkisi vardır. 60’lı yıllara kadar filmlerin büyük bölümü tek kamera ile çekilirken bu yıllardan sonra birden fazla kamera kullanılmış, geniş açılı objektiflerin yanı sıra kameraların birbirlerinin görüş alanlarına girmemeleri için uzun odaklı objektifler kullanılmıştır. Ayrıca sabit kameralara ek olarak sarsılmayan ve hareket kabiliyeti olan kameraların geliştirilmesi, elde edilen görüntülerdeki hareketliliği de artırmıştır. 60’lı yıllardan günümüze yaklaştıkça birden fazla kamera ile birçok açıdan kaydedilen çekim sayısı giderek artan bir şekilde devam etmiştir. Artan bu çekimler ile ortalama çekim uzunluklarının 1 saniyeye kadar indiği görülmüştür. Çekim sayısı ve OÇU, çekilen filmin türüne göre değişiklik göstermiştir. Örneğin aksiyon filmlerinin OÇU’ları ile müzikal veya dramaların OÇU’ları arasında az da olsa fark olmuştur. 1990’lı yıllarla birlikte kurgunun bilgisayar üzerinde yapılabilir hale gelmesi, hızlı kurguyu kolaylaştırmasının yanında “effect”ler ile anlatı dilinin zenginleşmesini sağlamıştır (Bordwell 2010, 60-59).

1.2. KURGUDA GEÇİŞ YÖNTEMLERİ

1.2.1. Kesme (Cut)

Kesme, planlar arası geçişlerde en çok kullanılan yöntemdir. Bir görüntüden o görüntü ile ilgili başka bir görüntüye en kısa geçişi kesmeyle sağlar. Bu durumda ilk çekimin son görüntüsünden, ikinci çekimin ilk görüntüsüne doğrudan doğruya geçilir, deyim yerindeyse, atlanır (Özön 2008, 179). Yanlış yerde yapılan kesme görüntülerde sıçramayı da beraberinde getirir. Devamlılıktaki bu hata izleyiciyi rahatsız eder. Bu rahatsızlığı bazı yönetmenler bilinçli olarak kullanmaktadır.

1.2.2. Zincirleme (Mix)

Zincirleme genellikle zamansal ve mekânsal değişikliklerin olduğunu vurgulamak için yapılır. Aynı zamanda birbirine bağlanan planlar arasındaki ilişkiyi sağlamada kullanılan en yaygın geçiştir. Bu şekilde planlar arasında devamlılık sağlanır. Uygulanış biçimi ise, ilk görüntü şeffaflaşmaya başlarken ikinci görüntü aynı oranda belirginleşir. Bu şekilde iki plan arasında yumuşak bir geçiş sağlanır. Hollywood kurgusu gibi karmaşık bir kurguda zincirleme, yönetmenin seyirciyi istediği gibi hemen ileri ya da geri taşıyan “zaman makinasıdır”. Bazen de zincirlemeler hızın ve ruh durumunun yönlendirilmesinde büyük yardımda bulunur (Dmytryk 2007, 361).

1.2.3. Açılma-Kararma (Fade In-Fade Out)

Bu tür geçiş, sadece açılma veya kararma şeklinde ayrı ayrı kullanılabilirdiği gibi, aynı anda da kullanılabilir. Film başında siyah perdeden yavaşça açılma yapılarak görüntüye geçilebilirken, film sonunda görüntünün yavaşça kaybolarak perdenin kararmasıyla da sonlanabilir. Her ikisinin aynı anda kullanılması ise, zincirlemede görüntülerin önce zayıflayıp sonra güçlenmesi gibi, kararma ve açılmada da görüntüler önce yavaş yavaş kararır, görünmez olur; sonra da kapkaranlık görüntüler yavaş yavaş aydınlanarak yeni görüntülere yerini bırakır (Özön 2008, 179).

1.2.4. Flash

Filmin olay örgüsünde genellikle geri ve ileri atlamalarda kullanılır. Geri atlamalarda yaşanmış olayları hatırlatmak amacıyla kullanılır. İleri atlamalarda ise gelecekte olması istenen olaya geçiş yapılır. Flash, İki çekim arasına bir ışık patlamasına benzer etki yaratır. İzleyicinin olayı algılamada zorlanmaması için bu şekilde etkili bir geçiş kullanılır. Yapı bakımında ‘açılma-kararma’ ya benzeyen bu geçişte, görüntü yavaşça kaybolurken zincirleme geçiş ile ekran beyazlaşır. Akabinde, beyaz ekrandan zincirleme geçiş ile başka bir görüntüye geçilir. Bu geçiş yöntemi günümüzde, kesme ile birleştirilen planlardaki sıçramanın önlenmesi amacıyla da kullanılmaktadır.

1.3. David Griffith ve Geleneksel Anlatı Kurgusu

Sinema ilk yıllarında, günlük hayattan kısa kesitler sunup izleyiciyi eğlendirme amacı gütmekteydi. Bu dönemde kaydedilen görüntüler, olduğu gibi kesintiye uğramadan izleyiciye aktarılırdı. Bu belgesel niteliğindeki sinema, George Meliés’in 1902 yılında yaptığı *Aya Seyahat / Le Voyage Dans La Lune* ve ardından Edwin S. Porter’ın 1903 yılında yapmış olduğu *Büyük Tren Soygunu / The Great Train Robbery* filmleriyle öykü anlatmaya başlamıştır. David Griffith’in “Bir Ulusun Doğuşu / *The Birth of a Nation*” filmi, ilk uzun metrajlı öykü anlatan film olarak bilinir. Filmin getirdiği büyük kâr, sinemanın endüstrileşme düşüncesine kaynaklık eder. Bu film klasik Hollywood sinemasının ilk başyapıtı olarak gösterilir. Dawid Bordwell'e göre, Hollywood sinemasının anlatım biçimi, Viladimir Propp'un halk masallarını inceleyerek ortaya koyduğu temel anlatı yapılarında olduğu gibi, bazı değişmez kalıplara göre biçimlenmektedir.

Amerikan sinemasının endüstrileşmesi, Hollywood’un hızla büyüyerek egemen konuma gelmesini sağlamıştır. Şüphesiz bu egemenlikte klasik anlatı yapısının payı büyüktür. Klasik anlatının bu kadar ilgi görmesi, izleyicinin özdeşleşmesiyle birlikte yaşadığı doyuma bağlanabilir. Hollywood filmlerinde kişilerin görevi, sorunları çözümlenmek ya da önceden belirlenmiş bir hedefe ulaşmaktır. Deyim yerindeyse izleyiciyi, belli bir duruma ikna etmektir. Bu amaç doğrultusunda girdikleri mücadelede, film kahramanları arasında çatışma doğar. Film sonunda kahraman ya zafer kazanır ya da bozguna uğrar (Oktuğ 2008, 95). Her yıl giderek artan filmler ve kâr oranları, film üretimiyle birlikte

dünya çapında dağıtım ve gösteriminin de Hollywood'un egemenliğine geçmesini sağlamıştır. David Griffith'in, Hollywood sineması ve stüdyo sisteminin ortaya çıkıp gelişmesinde katkısı çok fazladır. Griffith bununla birlikte günümüzde dahi geçerliliğini koruyan birçok tekniği sinemada denemiştir. Daha önce Edwin S. Porter, 1903 yılında yapmış olduğu "Büyük Tren Soygunu / *The Great Train Robbery*" filminde kullanılmış olsa da, Griffith çekim ölçeklerini dramatik anlatı unsuru olarak ilk kullanan yönetmendir. Griffith'in sinemaya en büyük katkısı ise bu farklı çekim ölçeklerinin devamlılığını sağlamada olmuştur. Bu devamlılık "*kurgu (montaj)*" nun temelini oluşturmuştur.

Griffith montajı sinemada anlatım dili olarak kullanan ilk yönetmendir. Malraux'un "Sinema Psikolojisi" (psychologie de cinema) kitabından öğrendiğimize göre daha önce bilinçsiz olarak yapılan montajın sanat haline dönüşmesi ve böylece bir dil yaratılması bu usta yönetmen sayesinde olmuştur (Bazin 1995, 32). Kurguda günümüzde de kullanılan birçok geçiş "effect"i (*transition*), Kararma-açılma (*fade-in ve fade-out*), dairesel kararma-açılma (*iris-in ve iris out*) Griffith tarafından öyküyü destekler biçimde kullanılmıştır. Sahneleri tek çekimle görüntülemek yerine parçalayarak ve farklı açılarda görüntüleyen yönetmen, izleyiciyi rahatsız etmeden devamlılık anlayışı doğrultusunda parçaları birleştirmiştir. Bu kurgu yönteminin ana prensibi, birbiri ardına gelen görüntülerin hareket, bakış ve pozisyon açısından uyumunu sağlamaktır. Bu şekilde izleyici, görüntü parçalarının açısının, yönünün, ölçeğinin farklı olmasından rahatsız olmayıp aynı uzamda devam ettiğini algılamaktadır. Bu kurgu biçimi günümüz sinemasında büyük ölçüde kullanılmaktadır. Klasik kesme yönteminin özdeşleşmeye etkisini de keşfeden Griffith, dramatik etkiye göre kurguyu kullanmıştır.

Hollywood'un klasik kurgulama teknikleri, olayları zihnin onları doğal olarak anlayacakları şekilde sunmak için tasarlanmıştır... Bu tür bir kurgulamada izleyici yönlendirmeden habersizdir (Andrew 2007, 181). Örnek verecek olursak, genel bir görüntüyle devam eden sahnede dramatik bir olay varsa yönetmen, yakın çekime geçerek izleyiciyle perdenin arasındaki mesafeyi kısaltıp odaklanmayı ve özdeşleşmeyi sağlar. Klasik kesmeler ile birlikte yönetmen, paralel kesmeleri de kullanarak daha sonraki çalışmalara temel oluşturmuştur. Yönetmen bu teknikle izleyicinin dikkatini birbirine bağlı iki olaya vermesini sağlamıştır. Bu şekilde izleyicinin olaylar arasında bağlantı kurup, merak duygusunu artırmıştır. Bu tür kurgu sinemada gerilimin

artmasında sıkça kullanılan bir yöntem haline gelmiştir. Griffith, *Hoşgörüsüzlük / Intolerance (1916)* filminde dört farklı öyküyü ele alır. Öyküler yer ve zamanlar farklı olsa da, yapılan çekimleri “hoşgörüsüzlük” başlığı altında toplayarak bağlantıyı sağlar. Yönetmen olaylar ve çekimler arasında kurduğu bağlantıyla klasik anlatı sinemasının temelini oluşturmuştur. Özdeşleşmeye dayalı kurgu anlayışı, Hollywood sinemasının dünyaya uzun süre hâkim olmasındaki önemli etkenlerden biridir. Griffith’in öykü içinde kullandığı bu kurgu yöntemleri, kendisinden sonra gelen yönetmenleri de etkilemiştir. Onun kurgu anlayışı doğrultusunda eser verenler olduğu gibi farklı anlatı yapısına uygun kurgu anlayışını benimseyen yönetmenler de olmuştur.

1.4. Eisenstein'in Biçimsel Kurgusu

İlk mesleği tiyatrodaki dekor ve kostüm tasarımcısı olan Eisenstein, 1924’te sinemayla tanışır. Özellikle Griffith’in kurguyu anlatıda etkin bir şekilde kullanmasından etkilenen Eisenstein bu alanda çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. 1920’li yıllarda dünya sinemasında Alman dışavurumculuğu ve Sovyet biçimciliği ağırlığını hissettirmeye başlamıştı. Bu etkiye paralel olarak Eisenstein geliştirdiği “*biçimcilik*” anlayışını filmlerinde uygulamaya başlar. Biçimcilik, dışavurumculuk anlayışında olduğu gibi genelde değil ayrıntılarda gizlidir. Dışavurumculukta olduğu gibi biçimcilikte yapaylık fazla yoktur. Eisenstein filmlerde uzun çekimleri sürekli eleştirir. Pudovkin ve Eisenstein yalnızca bir dizi olağanüstü film yapmadılar, aynı zamanda sinema kuramlarının gelişimini derinden etkileyen biçimci kuramın henüz tam sistematik hale gelmeyen yapısını ortaya çıkardılar (Monaco 1994, 279). Yönetmenin kurgu ile ilgili çalışmaları sinemaya başladığı ilk yıllarda çoğunlukta olsa da, tüm yaşamı boyunca devam etmiştir. Eisenstein film yapımcısının komutasında bulunan değişkenleri artırmayı amaçlarken bu değişkenlerin filme katkı yapmasını sağlayan en önemli unsurun kurgu olduğuna inanır. Bir filmde, ekranda aynı anda çok sayıda unsur bulunur. Onların her biri diğerini kuvvetlendirir, birbirlerinin etkisini yükseltirler (bu Eisenstein’in beğenmediği geleneksel sinema içinde olmaktadır). Unsurlar birbirleri arasında çatışma içinde olabilir ve yeni bir etki yaratabilirler (Andrew 1995, 56). Klasik anlatıda çekimler uyumlu bir şekilde birbirine bağlanırken, Eisenstein çekimleri birbirine bağlamaktan çok çarpıştırma yoluna gitmiştir. Ona göre kurgu, eskinin gerçekliğini desteklemekten çok yeni bir gerçeği ortaya çıkarmaktır.

“Yan yana konulmuş herhangi iki film parçası kaçınılmaz bir şekilde, bu yaklaşımdan doğan yeni bir kavramda, yeni bir değerde kaynaşırlar... Çekim, hiçbir şekilde kurgunun bir ögesi değil, kurgunun bir “hücre”sidir. O halde, kurgu ve dolayısıyla hücreyi olan çekim nasıl sıralanır? Çarpışma ile... Birbirine karşıt olan iki parçanın çatışması ile... Çarpışma ile... Çatışma ile...kurgu sayesinde seyirci, yaratıcının duyduğu gibi, görüntü doğuşunun dinamik sesini duyuyor. Kurgunun her ögesi, tüm çekimler arasında taksim edilen genel temanın özel bir tanıtımı olmalı... Önemli olan, duygusal bir hareketi doğuran ve bir düşünce dizisine yol açan bir görüntü dizisini kurmaktır. Hareket, görüntüden duyguya ve duygudan savunulan “sav”a gider” (<http://www.sanatlog.com/sanat/eisenstein-sineması-uzerine-bir-deneme.2009>).

“Potemkin Zırhlısı” Eisenstein’in kurguda biçimsel anlatımı uyguladığı en ünlü filmidir. Yönetmen filmde, abartılı bir şekilde geliştirilmiş karakterlerden çok fazla kullanarak, Potemkin Zırhlısı mürettebatının isyanını yansıtan bir anlam yaratır. Eisenstein’in parçaya verdiği önemi ve parçanın bütünü anlatabileceği düşüncesini filmde iyi bir şekilde yansıtmıştır. Filmde vurgu yapılan doktorun gözlüklerine, onu simgeleyen bir anlam yüklenir. Denize düşen doktoru sallanan gözlükle ifade eden yönetmen, ipte sallanan gözlükle de, doktorun temsil ettiği rejimin öldüğünü göstermektedir. Eisenstein kurguda tekrarları sık sık kullanır. Filmin birinci sahnesinde, tabaklarının yıkılması esnasında ve Odessa basamaklarındaki katliam anında zamanın akışını yeniden kurgular. Bir denizcinin, üzerinde “bugünkü rızkımızı veren tanrıya hamdolsun” yazılı tabağı kırışını üç ayrı açıdan göstererek gösterim süresini uzatır. Aynı yöntemi Odessa basamaklarında halkın katledilişi sırasında da kullanır. Halkın merdivenlerden inişini farklı açılardan çok kez tekrarlar. Çekim açılarının farklı olduğu bu tekrarlar sayesinde zamansal uzunluk gerçek süreden çok daha fazladır. Bu şekilde yönetmen vurgulamak istediği konulara ağırlığını koyarken dramatik etkiyi de artırmıştır. Kurgu açısından filmde yönetmenin damga vurduğu başka bir sahne ise, dördüncü sahnenin sonundaki aslanın kükreyiştir. Eisenstein bu sahnede, uyuyan, doğrulmuş ve kükreyen üç farklı aslan heykelinin çekimlerini arka arkaya vererek, başkaldıran halkın hislerini simgesel olarak yansıtır. Burada Eisenstein, bir imajın gücünü, aynı olaya ve mekâna ait olmayan başka bir imajı art arda vererek "çarpıcı montaj"ı kullanır. Bu teknik, yönetmenin çoğu filminde sık sık kullanılmıştır. Son sahnede ise yönetmen kurguyu hızlı bir şekilde kullanarak heyecanı artırır. Potemkin Zırhlısı’ndaki endişeyi, makinelerin hızlı

çalışması, topların hedefe dönmesi gibi hareketli görüntülerle yansıtır. Filonun ateş açmamasıyla birlikte kurgudaki ritimle birlikte heyecan ve endişe de azalır. Eisenstein kurguyu, bütün sinema kuramının ve diğer sanat dallarının ağırlık noktası olarak görmüştür. Sinemaya giren her yeni ögenin, kurgu ile birlikte gelişip anlam kazandığına inanmıştır.

1.5. Andre Bazin'in Gerçekçi Kurgu Kuramı

Eisenstein'ın da içinde bulunduğu Sovyet yönetmenler, Griffith'in temelini attığı geleneksel anlatı kurgusundan etkilendikleri gibi onun eksik olduğunu düşündükleri yönlerine karşı çıkıp, yeni bir anlatım biçimi oluşturmuştur. Geleneksel anlatıdaki izleyiciyi rahatsız etmeden düz, anlaşılır, mantıklı ve birbirine bağlı olan öykü kurgusunu Sovyet yönetmenler, karmaşık hale getirmiştir. Gerek zamansal ve mekânsal uzam gerekse de biçimsel olarak filmlerde simgesel anlatıma dayalı kurgu yapısı geliştirilmiştir. 2. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte Andre Bazin, geleneksel ve biçimsel anlatıma karşı çıkmıştır. Bazin, Dünya sinemasında “gerçekçi” kuramı ortaya atıp geliştiren sanatçıların en önde gelenidir. O, sinemanın gerçeklik üzerine olan bağlılığını savunur. Yönetmen, sinemanın gerçeğin sanatı olarak bütünlük taşıdığını belirterek, kurgunun etkisinin sinemayı gerçeklikten uzaklaştırdığına inanır. Bu bağlamda Bazin, görüntü üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücünden çok, mekaniksel olarak kaydedilen görüntünün çıplak gücü içindeki gerçeği savunur. Bazin'in gerçekçilik kuramını geliştirmesinde İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının etkisi büyüktür.

Yeni gerçekçi akımın öncü sanatçılarından Cesare Zavattini, yeni gerçekçiliğin gerçekçilikle ilişkisinin, sinemada “öykü” anlatma zorunluluğunu ortadan kaldırdığını söyler. Ona göre insanların günlük gerçek karşısındaki üstünkörü tepkisi can sıkıntısıdır ve bu durum sinemacıların, sinemayı heyecanlandırıcı, göze çarpıcı kılığa sokmak amacıyla içine bir “öykü” sokuşturmak geleneğini tamamıyla doğal, hemen hemen kaçınılmaz bulmalarına yol açar. Böylelikle sinemacılar, sanki düş gücünün işe karışmasına karşı bir şey yapılamamış gibi gerçekten hemencecik kaçırma olanağı bulmuş olurlar. Bundan dolayı Yeni Gerçekçiliğin en önemli niteliği asıl yeniliği Zavattini'ye göre, gerçeğe bakmayı ve onu görmeyi öğretmesi ve bu gerçeğin aslında son derece canlı ve ilgi çekici olduğudur (Coşkun 2009, 195).

Savaş sonrası İtalyan yönetmenler ve özellikle Rosellini'nin filmlerinde, gerek maddi yetersizlik gerekse de başka nedenler yüzünden kullandıkları teknik, sinemanın gerçekliğine katkısı büyüktür. Bu dönemde, sinema stüdyolardan ve yapaylıktan kurtulmuş, ışık kullanılmadan, gün ışığından faydalanılarak doğal mekânlarda çekimler yapılmıştır.

Bazin, sinemayı iki farklı çağa böler. Önce sinemanın çocukluk yılları olan "montaj dönemi" vardır. Daha sonra, sinemanın kendi sanatsal gücünün olgunluğa kavuştuğu alan-derinliği (profondeur de cahamp) ve plan-sekans (plan-sequence) dönemi gelir (Gönen,2008,17). Bu bağlamda Bazin, Orson Welles'in geniş açılı mercek kullanarak alan derinliğinin tarafsızlığını yansıttığını ve gerçekçiliğe büyük katkısı olduğunu savunur. Geniş açılı lens kullanımıyla birlikte kadraj içerisindeki tüm nesnelere izleyiciye aynı mesafede olup, vurgu yapılması öngörülen nesnelere ön planda tutulma uygulamasına son verilmesini sağlamıştır. Bu şekilde izleyici görüntüyle baş başa kalır ve etki altında kalmadan nereye odaklanacağına kendisi karar verir. Bazin'e göre sinema, ifade gerçekliği veya konu maddesi gerçekliğine değil, görsel ve uzamsal gerçekliğe bağlıdır. Bu anlayışı Rossellini'nin, "Paisa" ve "Roma Açık Şehir" filmlerinde rahatlıkla görebiliriz. Her iki filmde de filmsel zamanda, uzamsallık bozulmadan uzun ve kesintisiz çekimler yapılmıştır. Görüntüde ise ışık, dekor gibi eklemeler yapılmadan tamamen ortam yansıtılarak gerçeklik kayda alınmıştır. Bazin'in sinemada gerçekliğe verdiği önem, o dönemde yapılan bu tür filmlere olan ilgiyi artırdığı gibi, bu kuramın geleceğine de temel oluşturmuştur. Bu kuram birçok gerçekçi filmin üretilmesine ve yeni akımların sinemaya yön vermesine etki etmiştir. Gerçekçilik akımıyla birlikte dünyada sinema alanında yeni arayışlar hızlanmıştır. Bu yenilik arayışları İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin ardından Fransız Yeni Dalgası ile devam etmiştir. İki akımla birlikte dünya sinemasında "bağımsız sinema", "bağımsız yönetmen" ve "auteur" kavramları daha fazla yer almıştır.

II. BÖLÜM

2. BAĞIMSIZ SİNEMA

2.1. Bağımsız Sinemanın Tanımı

Nijat Özön; bağımsız yönetmen kavramını, yönetmenlik yanında yapımcılık görevini de üstlenen ya da bu görev için yapımcıdan tam bir özgürlük sağlayan yönetmen olarak tanımlar (Özön 2008, 120)

Büyük stüdyolardan bağımsız olarak çekilen, genellikle yaratıcılarının özverili çabalarıyla gerçekleştirilen ve ‘stüdyo filmleriyle karşılaştırılmayacak kadar düşük bütçeye sahip filmleri bünyesinde toplayan bir tür ya da akımdır bağımsız sinema kavramı (Özer, Murat; Milliyet, 31 Ağustos 2007).

Tül Akbal Süalp ise, bağımsızlık tanımını en basitleştirilmiş anlamıyla; “Hâkim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışılarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek anlamına gelir.” diyerek tanımlamaktadır (Süalp, 2004, 62).

Bağımsız filmler, herhangi bir ekole ve yapımcıya bağlı olmadan, anlatmak istediğini özgürce ve hiçbir müdahale olmadan anlatabilen, popüler kültürden ve klasik anlatım biçimlerinden farklı, kendine özgü bir tarz geliştiren yönetmenin ürettiği filmlerdir. Bu yönetmenler o ülkedeki popüler üretim biçiminin dışında kalırken klasik ekip anlayışına göre çalışmazlar. Çünkü çoğunluğu senaryolarını kendileri yazmaktadır. Filmlerin yapımcılığını kendileri yapmaktadır, gerektiğinde kameralarını ve montajını da kendileri yapmaktadırlar.

2.2. Bağımsız Sinemanın Özellikleri

Bir filmi asıl bağımsız kılan öge yönetmenin bakış açısının filme ne şekilde yansıtıldığıdır. Bağımsız yönetmenlerin asıl amacı; yeni anlatı arayışından çok, anlatı içeriğinin özgünlüğüdür. Bağımsız filmlerin özellikleri aşağıdaki gibi özetlenebilir;

- Geleneksel, anlatılardan bağımsız olarak gelişen farklı anlatım arayışları vardır. Klasik Hollywood öykücülüğünün ve anlatı kalıplarının dışında üretilmişlerdir.
- Yönetmenler, kendi film yapım süreçlerinin farkındadırlar ve bu yaptıkları işe yansır. Böylece yönetimde bir kaygı bulunur ve yapım süreciyle birlikte bu kaygıyı filme ve muhtemelen seyirciye taşır.
- Bağımsız filmler, seyirciyi salonu dolduran kalabalık, gişeye yansıyan numaralar olarak görmez; seyirciyle daha yakın bir ilişki kurup, aktif ve katılımcı bir izlemeyi sağlayacak seyirciye hitap ederler. Bu daha çok nitelikleri tanımlanmış, üzerinde tartışılan ve bir tür kamusal alan yaratma çabası taşıyan, üzerinde anlaşılmiş meselelere bağı olan seyirciye yönelik filmlerdir. Kadınlar, işçiler, bir bölge, topluluk, politik, toplumsal ya da çevresel kaygı ve katılımları olan hareketlere bağı insanların izleyicisi olduğu filmler olarak da görülebilir.
- Kazanç kaygısı düşünülmeden üretilirler.
- Anlatımsal olarak farklıdırlar (<http://asinema.wordpress.com/2007/07/17/1990-sonrasi-turk-sineması-ve-turkiyede-bağımsız-sinema-1-bolum.2008>).

Bütçe veya içerik açısından bağımsız olan yönetmenler çalışma şartlarını da kendileri belirlerler; Bağımsız yönetmenlerin bir kısmı yapımcıyla çalışır ama yaptıkları filme müdahale olmadan özgürce çekebilmektedirler. Bazı yönetmenler çektikleri filmin yapımcılığını da üstlenirler. Aynı zamanda film yapımındaki birçok iş tanımını kendisi yapan yönetmenler bulunmaktadır. Bu yönetmenler senaryoyu yazarlar, oyuncu olarak oynarlar ve filmlerinin kameramanlığını da yaparlar.

2.3. “Auteur” Kavramı

Fransızca bir kelime olan ‘Auteur’ kavramı 1950’li ve 60’lı yıllarda Cahiers Du Cinéma adlı dergi etrafında toplanan bir grup Fransız eleştirmen tarafından Hollywood filmleri üzerine yapılan incelemelerde, bu filmleri yazan ve yöneten bazı yönetmenleri, yaratıcı

yönetmen olarak tanımlamak üzere kullanılır (Soydan 2009, 86). Kısaca, yönetmenin kamerasını adeta bir "kalem" ya da "firça" özgünlüğü ile kullanabilmesini savunur. Kişisel bir sinemacı olan "auteur", kitle beğenilerine fazla yüz vermez ve klasik anlamda bir "sanat" sineması peşinde koşar. Çoğu kez senaryolarını da kendi yazan "auteur" belirli temaları, biçimsel tercihleri ya da hayatla olan bitip tükenmez mücadelesini pek çok filminde "tekrarlar". Auteur sinemacının filmlerinde (aynı bir yazarın ya da ressamın yapıtlarında olduğu gibi) kişisel ve biraz da marazi öğeler defalarca vurgulanabilir. Auteur Kuramını, 1962 yılında yazdığı "Notes on the Auteur Theory" adlı çalışmasında inceleyen Andrew Sarris, üç değer ölçüsü önerir:

Önce yönetmenin teknik açıdan yeterli olup olmadığını araştırmak gerekir. Çünkü film kötü yönetildiyse, filmin eleştirel açıdan bir değeri yoktur. İkinci olarak, yönetmenin görülebilir, seçilebilir kişiliği olup olmadığını araştırmak gerekir. Yönetmen, ürettiği bir küme filmde, onun imzası olabilecek biçim özelliklerini sergileyebiliyorsa auteur yönetmendir. Üçüncü olarak filmin "iç anlamı" olup olmadığının araştırılması gerekir.

Auteur olarak selamlanan tüm yönetmenlerin sistemle ilişkileri aynı değildi. Welles gibileri zapt edilemezdi ve bir dizi sürtüşmenin ardından sistemin tamamen dışında çalışmaya başladılar. Premingen gibiler ise yapımcı yönetmen olarak geleneksel oyuk açma yolunu izlediler. Daha sonra oyun yazarı, Harrold Pinter'le işbirliğiyle ünlenen Joseph Losey, ilk Hollywood filmlerinin çoğunu düşük ücretli sözleşmeli yönetmen olarak çekti; sistemle sürtüşmeleri onun büyük sanatsal amaçlarından çok siyasetiyle ilgiliydi. Fuller, gereğinden fazla stüdyo parası harcamakla sorumlu olmamakla birlikte gelen özgürlüğü kullanarak kendisinin yönettiği ve genelde yapımcılığını üstlendiği düşük bütçeli aksiyon filmlerinin yaratıcısı olarak bilinir (Smith 2003, 515).

Auteur Kuramı, filmlerin adeta fabrikasyon sistem benzeri koşullarda yapıldığı Hollywood'un zirvede olduğu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu kuramın ortaya çıkışından önce filmler türsel olarak pazarlanmış ve de okunmuştur. Ancak bu kuram filmlerin ciddi bir düzeyde tartışılmasına olanak sunmuş ve film okumalarında yeni bir yöntem yaratmıştır. Amerika'da yapımcılar Hollywood'un oluşturduğu stüdyo kuralları yüzünden tek tip üretilen popüler filmleri hangi yönetmen çekerse çeksün, kurallara uyduğu sürece, aynı filmi çekebilir düşüncesi hâkimdi. Bu düşünceye göre filmdeki farkları yaratanlar, "star"lardır: Yönetmen ustalığı sadece sahneye koyuşta

gösterebilmektedir. Yönetmenin eline verilmiş bir senaryo vardır. İşte auteur kavramı bu anlayışın dışında da filmler olabileceğini, yaratıcı bir yönetmenin kendine özgü özelliklerini kendi anlayışını, dünyasını Hollywood sistemi içinde bile ortaya koyabileceğini göstermiştir (Esen 2002, 6).

2.4. AMERİKA'DA BAĞIMSIZ SİNEMA

2.4.1. Amerika' da Bağımsız Sinemanın Doğuşu

İhtişamlı günlerde Hollywood stüdyo sistemine, hem verimliliği ve yapım kalitesi hem de arz talebi denkleştirme yeteneği yüzünden dışarıda büyük hayranlık duyuldu. Sıkı endüstriyel örgütlenmesi ve pazarı kontrol biçimlerinden güç ve rekabet kazanmayı uman diğer ulusal endüstriler onu kopya etmek için elerinden geleni yaptılar. Ne var ki 1940'ların sonundan itibaren 1920'ler ve 1930'larda gelişen karmaşık yapı parçalanmaya başlıyordu. Nedenler her yerde aynı olmasa da durum dünya çapında bir 'fenomen'di. Nedenler farklı olsa da sonuçlar aynıydı; yapımcılık kalıbında değişim ve sinemacının kendini hem hapsedenden hem yetiştiren sistemden ayrılışı veya sistemin içinde daha fazla bağımsızlık elde ediş. Hollywood yapım sistemi 1960'larda sahip olduğu titiz işbölümü sayesinde endüstriyel cephenin yanı sıra yaratıcı cephede de etkileyici sonuçlar doğurdu. Bireysel yaratıcılık zaman zaman bastırılmış gibi görülebilir, ama birçok sanatçının kariyerinin gösterdiği gibi beslenebilmiştir. (Smith 2003, 515).

1940'lı yıllarda sistemi bir arada tutan bağlarda genel bir gevşeme vardır. Yapımcılar, yönetmenler stüdyo bağlamında çalışmayı giderek daha can sıkıcı bulurlar. Stüdyo yönetmenleri de kendi paylarına sistemi karakterize eden pürüzsüz kontrolü uygulamayı zor bulmaktaydılar. Sistemin çatlakları giderek büyüdü. Stüdyo sayısı yıldan yıla azalan seyirci kitlesini geri alacak yeni formüller bulmaya çalışırken Amerikan sineması gitgide değişiyordu. İyi becerilmiş makine yapımı filmler sayısal olarak hala çoğunlukta olmasına rağmen yeni yönetmenlerin daha ham daha ayırık üsluplarla ortaya çıkmalarıyla bu çoğunluk durumu daha az önemli görülmeye başlamıştır. 1950'ler genellikle auteur sinemasının büyük on yılı olarak görülür.

1960'tan sonra yapım sistemi genişledi ve o dönemde sinemaya giren yönetmen kuşağı geçmiş dönemden daha fazla özgürlüğe sahip oldu. 1960'larla birlikte tür filmleri yerini öze dönüş filmlerine bırakmaya başladı.

2.4.2. Amerika'da Bağımsız Sinemanın Gelişimi

Amerika'da bağımsız sinemanın gelişiminden bahsetmeden önce, bağımsız sinemanın doğmasını sağlayacak ortamı yaratan zıt akımdan bahsetmek gerek. Rocky, Terminatör (Terminator) , Zor Ölüm (Die Hard), Siyah Giyen Adamlar (Men in Black) gibi filmleri hatırlarsak; Amerika'da, 1980 1990'ların büyük sinema salonlarını doldurtan öncü türün aksiyon-serüven filmleri olduğu söylenebilir. O yıllarda; Schwarzeneg, Stallone, Bruce Willis ve yakın zamanlarda Will Smith gibi oyuncular kendileriyle sıradan insanlar arasına mesafe koymalarını sağlayan Hollywood'un "*star*" koltuklarına oturmuşlardı. Aynı zamanda MTV'nin kurulması ile hızlı çekim estetiğiyle yoğrulmuş anlatım teknikler popülerleşti ve MTV tarzı kurgu kavramından bahsedilir oldu. Bu yenilikler, 1990'lar boyunca Amerikan şöhret kültürüne, şöhretlerinin "15 dakikasının" tadını çıkararak insanları ekledi. Bu gelişmeler iki zıt yönden bağımsız sinemayı destekledi ve ticari anlamda ana akım filmlerle rekabet edebilir hale getirdi. Birincisi, 1990'larda yaratıcı fikirlerle beslendiğinde popüler kültür eleştirisinin başarılı bağımsız filmlerde kendini gösterdiği görüldü [Ucuz Roman (Pulp Fiction,1994); John Malkovich Olmak (Being John Malkovich, 1999)] gibi. İkinci olarak, sıradan insanlar ve onların öykülerinin televizyonlarda daha çok karşımıza çıkar olması bağımsız filmlerde başından beridir kullanılan bu yöntemi daha fazla insan için kabul edilebilir kıldı. Bu süreç öncesinde, bağımsız sinemaya talep, daha küçük salonlarda da olsa, sinemaya gitmeyi sürdüren 1960 kuşağından geliyordu. Martin Scorsese, Francis Ford Coppola bu hedef kitle için filmler yapıyor ve görece iyi bir seyirci topluyorlardı.

İlk zamanlar, Quentin Tarantino yeterli bütçeyi sağlayamadığı için kendi film çekemiyor ancak filmlerinin [Katil Doğanlar (Natural Born Killers, 1994)] senaryosunu satma yoluna gidiyordu.

John Cassavetes'in filmi, Killing of a Chinese Bookie (1976) ise yönetmenin stüdyodan bağımsız çekmeyi başardığı bir filmi. Film hem finansman açısından bağımsızdı, hem

genel geçer ahlak normlarından ayırdı, hem de filmin esas erkeğinin onca sarışın kız arasından zenci kızını kendine dilber etmesi açısından adetlere aykırıydı.

O yıllarda sinema okuluna kabul edilse de üniversiteden arkadaşlarıyla film çekmeyi tercih eden Wes Anderson ise Columbia ile anlaşp ilk uzun metraj filmini (Bottle Rocket, 1996) çekmişti. Wes Anderson'ın gerçek hayatında kendine çizdiği bu yol onun genel geçer akımlardan uzak kalmasını daha da destekler bir hal yaratmış. 1990'lı yıllarda, Sundance Film Festivali birçok bağımsız yönetmene filmlerini gösterme imkânı tanıyordu. 1990'larda, bağımsız filmler olarak nitelendirilen ilk filmlerin çekilmesinin üzerinden yıllar geçmişti geçmesine ancak festivallerle birlikte bağımsız filmler de dağıtımcıların ilgisini çekmeye başlamıştı. Bu durum akıllara “bağımsız filmler artık ne kadar bağımsız” gibi sorular getirdi. Bağımsız filmlerin apolitik olduğunu, suya sabuna dokunmadığını, ciddiye almaya değer bulmadığı şeylerle alay ederken kendisinin de ciddiye alınmayacak bir hal aldığını savunanlar vardı ve halen var. “Bağımsız film” ile ne kastedildiğine açıklık getirilmesi gerekirse;

Eğer “bağımsız” ile kastedilen, filmlerin yeni bir anlatı biçimi oluşturup oluşturmadığı ise yönetmen kendine has, gelenekselden uzak bir tarz oluşturarak bağımsızlığını ilan etmiş demektir. Wes Anderson'ın 2001 yılında çektiğı, Tenenbaum Ailesi'nden (The Royal Tenenbaums) bir örnek vererek “yeni anlatı” ile ne kastedildiğı açıklanabilir. Filmde, ailenin tek kızı Margot (Gwyneth Paltrow), hayattan bıkkınlığını kendini günlerce banyoya kilitlemesi ve banyonun kapısını ayak parmaklarıyla açabilir hale gelmesiyle gösterir. Bunu yaparak Anderson yeni bir anlatı yaratmıştır ve bu noktada bütçeden, toplumsal ve kişisel sorunlardan bahsedilip bahsedilmediğinden veya yönetmenin çok yeni bir senaryo ile karşımıza gelip gelmediğinden bahsetmeye gerek yoktur. Son zamanlarda Günbatımından Önce (Before Sunset, 2004) ve Gün Doğmadan Önce (Before Sunrise 1995) gibi filmlerle adından çokça söz ettiren Richard Linklater, Slacker adlı filmi ile 1991'de Büyük Jüri Ödülü'nü aldı. 1994'te ise, yönetmenliğini Kevin Smith'in yaptığı Clerks adlı film festivalin en başarılı filmi seçildi (ve ardından Smith Miramax ile anlaşma imzaladı). Programa da dahil edilen bu bağımsız film, imkansızlık olmadan üretime geçilmeyeceğı yargısını destekler niteliktedir. Smith gerçek hayatında, Clerks (1994) filmini çekmeden önce süper markette çalışmıştır. Sinemacı olmasını engelleyen bu faktörü başarıyla filmine dahil etmiş ve filmin temel mekânı olarak süpermarketi kullanmıştır. Böylece sadece iş aralarında yaptığı

çalışmalarla filmin önemli bir kısmını çekebilmiştir. Smith, filminde insanları içine sıkıştıran ve onların hayatlarını kontrol etme imkânını elinden alan iş yaşamına, eşitsizliğe, sevginin yokluğuna isyan eder ve tam anlamıyla kişisel bir film olarak nitelendirilebilecek bu filmle adını bağımsız yönetmenler arasına yazmıştır. Ardından 1995'te festivalde, Todd Solondz'un Bebek evine Hoş Geldiniz (Welcome to the Dollhouse, 1995) filmi gösterilir. Solondz, bu filmden sonra çektiği Mutluluk (Happiness, 1998) ve Storytelling (2001) gibi filmlerle gerçek ve absürd arasına belirgin bir çizgi çekmeyen tarzından hiç sapmamış ve cinsel, ahlaki tabulara filmlerinde yer vermekten çekinmemiştir. Solondz'u izleyenler bağımsız ve geleneksellikten uzak keskin çizgisi yüzünden, kendisinden ya nefret eder ya da onu çok severler. Solondz'un en son çektiği Storytelling'in bağımsız filmler veya bağımsız olmanın ne demek olduğuyla ilgili ilginç ipuçları verdiği söylenebilir. Yine bağımsız yönetmenlerden biri olan Hal Hartley; "Bence en önemli olan şey yönetmenin kendi kendisi üzerine sansür uygulamamasıdır. En kontrolsüz sansürdür bu. Onu yapmayan yönetmen gerçekten bağımsızdır" sözü ile bağımsızlığı farklı bir boyuttan ele almıştır. Hartley'in sözünü ettiği gibi Solondz da kendi kendine sansür koymamış. Story-telling'de Amerika'nın yıllardır boğuştuğu ayrımcılık ve ırkçılık sorunuyla ilgili filme akıldan çıkmayacak sahneler ve diyaloglar eklemiştir. Fakat yine de "yukarıdan" gelen sansürden kurtulamamış ve filmin üçüncü kısmının gösterimine engel olunmuştur.

Kısaca bahsettiğim gibi, 1980'lerden beri Cannes, Toronto 1990'larda Sundance Film Festivali gittikçe artan bir rakamla bağımsız filmleri ağırlıyorlardı; fakat bağımsız filmler eskiye göre dünyanın hemen her yerinde daha fazla insan tarafından izlenir oldu. Bunun en önemli nedenlerinden biri bağımsız yönetmenlerin büyük sinema salonları dışında da filmlerini gösterme imkânı bulmasıydı. Bağımsız yönetmenlerin elde ettikleri bu imkânlar genel olarak teknolojik gelişmelerin bir sonucuydu. VCD, DVD, video, kablo, uydu teknolojilerindeki yenilikler ve elektronik ticaretin gelişmesi önemli adımlardı. Kimilerine göre, farklı çekim teknikleri sağlayan bu teknolojik gelişmeler devrim niteliğindedir. Kabul etmeliyiz ki bu gelişmeler yönetmenlere birçok imkân sağladı ancak yine de bu imkânlar bağımsız filmlerin daha fazla insan tarafından izlenmesi için yeterli değil. Bu durumu yaratan nedenler ne olabilir? Önemli etkenlerden biri, e-ticaretin yönetmen ve izleyici arasındaki dağıtımçı basamağını ortadan kaldırmasıydı. 1987'de bilgisayar temelli doğrusal olmayan kurgu yapabilmek

imkânı sağlayan kurgu sistemi bulundu. Başlarda ancak sinema okullarında kullanılabilen bu sistem daha sonra makul fiyatlarla yönetmenlere evlerinde kurgu yapabilme şansını tanıdı. Bu gibi etmenlerle filmler stüdyo baskısından, bütçe kısıtlamalarından, elde edilebilirlik sorunundan, gişe başarısı sağlama gerekliliğinden kurtuldular. Böylece Amerika’da yönetmenler daha kişisel kâr veya gişe başarısını düşünmeye gerek duymadan toplumsal sorunlardan bahsedebildiler.

Son olarak, bağımsız filmlerin artık ‘bağımlı’ filmlerden bir farkı kalmadığını, apolitik olduklarını savunan görüşe geri dönmek gerek. Örneğin; Fil (Elephant, 2003) oldukça düşük bütçeli bir film ve Amerika’nın gündemini sarsan okul cinayetlerinden bahsediyordu veya Şirket (Corporation, 2003) filmi, dönemin egemen gücü çok uluslu şirketler hakkında güçlü eleştirilerde bulunuyordu. Yine, Wholphin (2006) adlı film ise Irak Savaşı’nın ayrıntılarından bahsetme cesareti gösteriyordu. Birbirinden ayrı öykü izleklerinden oluşan bu film, 1980’lerden beridir bunalım kuşağının hayatlarını inceleyen; hicivli, alaylı, kişisel, tabu deviren Amerikan bağımsız filmlerin özelliklerinin çoğunu barındırıyordu. Film, Amerikan yönetiminin kendi askerlerine neredeyse hiç bir yardım götürmediğini ve askerlerin Iraklıların paralarını çaldıklarını anlatıyor. Oldukça güncel bir konudan bahsetmeye cesaret eden bu filmin diğer öykülerinden biri ise Amerikalıların olduğu gibi hepimizin hayatının bir döneminde muzdarip olduğu bir sorunla ilgili.

Film, sıradan bir sokakta, sıradan bir adamın sıradan insanlara anket yaparcasına bir soru yöneltmesiyle başlıyor: “Herhangi birinin en çok sevdiği insan mısın?” Vereceğiniz; “Evet” ya da “Hayır” cevabının arkasından; “Eminim, büyük olasılıkla, herhalde, emin değilim” gibi seçenekler geliyor (<http://www.filmcenter.boun.edu.tr/Links/Sinefil.2009>).

III. BÖLÜM

3. TÜRKİYE’DE BAĞIMSIZ SİNEMACILAR

3.1. Türkiye’de Bağımsız Sinemanın Gelişimi

1990’lı yıllarla birlikte kişisel dünyalarını daha küçük ölçekli öyküler ve filmlerle anlatmak isteyen yönetmenlerin, artık belli bir düzey tutturana yapıtlarla seyirci önüne çıkmaya başlamıştır. Bu kez 80’lerin başındaki gibi hedef sadece biçim anlamında değil, öz anlamında da tutturulmuştur. Örneğin Fehmi Yaşar 1990’da çektiği “Camdan Kalp” i bu tür filmlerden biridir. İstanbul’da başlayıp doğuya kadar sürüklenen öyküde Yaşar, şehirli küçük burjuva aydın evindeki temizlikçi kadının peşinden ülkenin değişik kültür ve coğrafyalarına doğru belirsiz bir yolculuk yaptırırken bir anlamda kimlik sorunlarını da masaya yatırmıştır. On bir yaşındaki bir kızın dünyası çevresinde şiirsel bir anlatımı yeğleyen ve William Blake, E.C. Cummings, Edip Cansever gibi şairlerin dizelerini de öyküye katan Reha Erdem, İlk filmi “Ay Ay” da müthiş bir plastik yaratarak Türk sinema tarihinin en ilginç çalışmalarından birini ortaya koymuştur. Küçük bütçelerle de iyi filmler yapılabileceğini gösteren Zeki Demirkubuz’da yaptığı filmlerle genç yönetmen adaylarına cesaret vermiştir. 1994’te başlayarak aynı amaç ve ivme açısından birbirinden farklı hareket ederek sinema alanına giren yönetmenler, yapımcılar, sinema sektörünün alışılmış ilişkilerini, kalıplarını ve alışkanlıklarını radikal bir biçimde değişime uğratarak, farklı bir sinema düzeninin temsilcisi olmuşlardır. 1994 yılından sonra ortaya çıkan bu oluşum, sinema ortamındaki olumsuzlukların sonucu olarak görülmektedir.

Bu olumsuz koşulları şöyle sıralayabiliriz;

- 90’lı yılların sonlarında, Yabancı Sermaye Yasası’nda yapılan değişikliklerle, yabancı şirketlere ülkemizde şirket kurup, dağıtım ve gösterim yapma hakları

tanınmıştır. Yasal düzenlemeden kısa bir süre sonra büyük Amerikan şirketleri (majörler) Türkiye pazarına girmişlerdir. Başta sadece gösterim alanlarında faaliyet gösteren bu şirketler, giderek işletme ve dağıtım tekeline oluşturmuşlardır. Bu zaten kriz içinde zor bir dönem geçiren Türk sinemacılarının film üretimini bitirme noktasına getirmiştir. Çok az sayıda çekilen filimler ise büyük şehirlerde, merkezdeki salonlarda gösterim şansı elde edemez olmuştur.

- Korsan video filmlerinin yaygın olarak kullanılmasından ve talep çoğunluğundan dolayı yapımcı ve yönetmenler bu alana doğru kaymıştır. Böylece riske girmeden para kazanabilmektedirler. Bu nedenle uzun metraj film çekimini bırakmışlardır.
- Özel radyo ve televizyonların yayına geçmesiyle televizyon alanında bir rekabetin doğmasına ve yayın alternatiflerinin çoğalmasına neden olmuştur.
- VCD ve DVD teknolojilerinin Türkiye'ye gelmesi de aynı videonun çıktığı dönemdeki gibi seyircinin evde daha ucuza film seyretmeyi tekrar keşfetmesini sağlamıştır.

Türk sineması gerekli çağdaş teknolojiyi izlemeyip, finans açısından tıkanma noktasına gelmiştir. Bu da sinema salonlarının hızlı bir şekilde kapanması ve ayrıca açık kalan salonlarda ses, perde ve gösterim olanakları açısından yetersiz koşullar nedeniyle yeterli para kazanılmaz duruma düşmüşlerdir.

Türk sinemasında 1987-88'de başlayan ama köklü olarak 1994'ten sonra ivme kazanan değişim dönüşüm olgusu, birçok yönden bir önceki dönemle temel farklılıklar ortaya koyar. Büyük ölçüde var olan, geleneksel sinema sektörünün dışında gerçekleştirilen bu oluşum, giderek sinemamızda 'bağımsızlar' adlı kuşağın başlangıcını oluşturur (Evren Burçak; Antrak Dergisi, 75).

Doksanların ikinci yarısından itibaren ise Türk sinemasının yenileşme süreci yaşadığı söylenebilir. Bu dönemde iki farklı eğilim söz konusudur. Birincisi Mustafa Altıoklar'ın yönettiği İstanbul Kanatları'nın Altında filmi ile başlayan ve *Eşkiya*, *Hamam*, *Ağır Roman*, *Karışık Pizza* ve *Her Şey Güzel Olacak* ile devam eden ticari sinemanın gereklerini yerine getiren filmlerdir. Birbirinden çok farklı karakterleri anlatan bu filimler popüler sinema anlayışında birleşirler. Üslupları da farklı olan bu filmler, iki

yüz bin ile iki buçuk milyon arasında izleyiciye ulaşarak Türk sinemasına yeni bir anlayış ve canlılık getirmiştir. İkinci eğilim ise, Derviş Zaim'in yaptığı *Tabutta Rövaşata* filmiyle başlayan, *Masumiyet*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Gemide*, *Laleli'de Bir Azize* ve *Leopar'ın Kuyruğu* ile bir dönem Türk sinemasına damgasını vuran genç sinemacıların alternatif sinema anlayışını üretmiştir. Yönetmenlerin ticari beklentileri yoktur ve hiçbir talebe bağımlı değildirler. Öyküleri popüler kalıpların dışında, kahramanları genelde kaybeden bu filmler, görsellik ve içerik açısından daha sağlam, çok daha yerli, bize ait filmlerdir. Gişeyi önemsemeyen bu filmlerin ilginç özelliği, hemen hepsinin yönetmenlerinin birinci veya ikinci filmi olmasıdır. Türk sinemasına yepyeni bir kimlik ve ivme kazandıran bu çalışmalar, Türk sinemasının bize kendi fikirlerimizi sunma sürecine girdiğini göstermektedir.

1996'da Antalya Film Festivali'nde Altın Portakal kazanan Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* filmi ise, Vecdi Sayar'ın değişiyse adeta Türk sinemasının yeniden doğuşunu müjdelemektedir. Takip eden yılda Zeki Demirkubuz *Masumiyet*, Ferhan Özpetek *Hamam* ve Nuri Bilge Ceylan da *Kasaba* filmi ile ön plana çıkarak birçok uluslararası festivallerde ödül kazanmıştır.

Zaim, Demirkubuz, Ceylan gibi genç kuşak yönetmenlerin ortak özellikleri "bağımsız" karakterlere sahip olmalarıdır. Yaratıcısının iradesine çok bağlı bir sinema olan "bağımsız sinema"da önemli olan, daha gerçekçi, özgün ve kişisel bir sinemanın ortaya çıkmasını kolaylaştırmaktır (Erus 2005, 50-51).

2000'li yıllar Türkiye açısından kötü bir dönemin başlangıcı olmuştur. Siyasette koalisyon hükümetiyle sağlanan istikrara rağmen ağır bir ekonomik kriz, üretimi her alanda neredeyse durdurur. Doların ve enflasyonun yükselmesi işadamlarının birçoğunun iflasına, bunun sonucunda bir çok işyerinin kapanmasına neden olur. Özel bankalarda yaşanan sahtekârlıklar nedeniyle devlet, bankaların yönetimini devralır. Satılmayan bankalar kapatılır. Birçok kuruluş küçülme yoluna giderken işçi çıkarılır. Bu krizin en kötü sonucu, büyük bir çoğunluğu eğitimli insanların işsiz kalmasıdır. Ülkede yaşanan bu ağır buhran, 11 Eylül 2001 tarihinde ABD'ye düzenlenen terrorist saldırıyla bir kat daha artar.

Türkiye’de yaşanan bu olumsuz şartlar her alanı etkilediği gibi sanat ürünlerinin üretimini de etkiler. İnsanların birçoğunun işsiz kalması, çalışanların ise kendilerini güven içinde hissetmemelerinden dolayı harcamalarını minimum düzeye indirirler. Bu olumsuz şartlar birçok sanat dalını etkilediği gibi sinemayı da derinden etkiler. Seyirci sayısında düşüş yaşanmaz hatta artış olur fakat sektöre yatırım minimal değere düşer.

3.2. Türkiye’deki Bağımsız Sinemacılar

Bağımsız sinemacı herhangi bir kuruma, ekole, tarza doğrudan bağlı olmayandır. Klasik Yeşilçam çizgisi takipçilerinden yani popüler olandan farklı olan “yenilikçiler” dir. Ancak aynı zamanda sistemden beslenen, bir biçimde Türkiye’de yapılan sinemadan ayrılmayan sinemacılar. Filmlerinde öykü, dil, üslup, anlatım farklılıkları bulunmaktadır. Bağımsız sinemacıların birtakım özelliklerini belirlemeye çalıştığımızda, karşımızda şöyle bir tablo çıkmaktadır.

- Yeni yönetmenler (bağımsızlar) geleneksel yapımcı ile çalışmamaktadırlar. Filmler için buldukları kaynaklar ise; kendi birikimleri, sponsorlar, EURİMAGES, yardımlar, krediler, dizi çekimi gibi alternatiflerdir.
- Kendi görüşlerini ortaya koymakta özgür ve bağımsız davranmaktadırlar.
- Oyuncu seçiminde sisteme bağlı kalmak yerine (yani TV oyuncularını, mankenleri kullanmak) daha farklı davranmışlardır. Kendi oyuncularını bulmayı ya da amatörleri kullanmayı tercih etmişlerdir.
- Seyirciyi önemsemelerine rağmen seyirci beğenisine göre film çekmek yerine gişede başarısız olmayı tercih etmişlerdir. Günümüz seyircisi komediye meyilli, sıcak samimi hikâyeleri seven ve filmlerde teknoloji, renk, hareket isteyen bir seyircidir.
- Festivallerde, ulusal ve uluslararası yarışmalarda başarı sağlamışlardır. Ancak bu başarı gişe başarısı olarak geri dönmemiştir.
- Minimalist, küçük bütçeli, küçük ekipli, az oyunculu filmler yapmışlardır.
- Filmleri bireyseldir. Karakterlerin iç dünyaları önemlidir, metaforik anlatım bulunmaktadır.
- Çekim sayıları popüler filmlere göre daha azdır ve OÇU’ları daha uzundur.
- Bağımsızlar popüler filmlere alternatiftir.
- Yönetmen sinemasıdır.

Bağımsızlık sadece dış düzeyde görülmektedir. Kurulu düzene isyan, under ground konular, politik söylem gibi bağımsız sinema deyince akla gelen öğeler çoğunlukta yoktur (Pösteki 2005, 15-16).

21. Yüzyılda Türk sinemasında ortaya çıkan ürünler, toplumun içindeki bireyi inceleyen sıradan insanın sunumunu yapan ve bir anlamda gerçekliği yeniden üreten filmlerdir. Tabutta Rövaşata, 90'ların ortalarından sonra sayıları hızla artan evsizlerin, tinerci çocukların yaşamlarını sinemaya aktarmayı başarmıştır. Toplumdan dışlanan bu kişilerin de duyguları olabileceğini göstermiş ve marjinal bir hayatın içinde olan bitenin aslında tüm toplumun sorunu ve sorumluluğu olduğunu düşündürmüştür. Masumiyet, Kasaba, Tabutta Rövaşata, Mayıs Sıkıntısı, Üçüncü Sayfa, Kaç Para Kaç gibi filmler toplumda kendilerine yer bulamamış küçük, sıradan insanların hayatlarını konu edindikleri ve bu insanların varlıklarını hatırlattıkları için önemlidir. Bir diğer ortak noktaları da yönetmenlerinin minimalist yaklaşımlarıdır. Yönetmenler, oyuncu kadrolarını amatörlerden ya da tanınmamış kişilerden oluşturulmuştur. Bütçeleri düşük olması nedeniyle zaman zaman filmlerde bazı aksaklıklar göze çarpmaktadır.

Genç kuşak yönetmenler, kendi dillerini oluşturma yönünde ilerlemektedir. Sinemanın bir yönüyle insanı insana anlatma misyonu olduğunu unutmayan sinemacıların yetişmesi gerekmektedir. Bağımsız yönetmen olarak adlandırabileceğimiz yönetmenlerin oluşturdukları yeni sinemacılar, klasikleşmiş sinema anlayışına, seyircilerin beklentilerine ve popüler olma kaygısına kapılmadan kendilerini filmlerinde ifade etmişlerdir.

Bu dönemde sinemaya girip yeni sinema anlayışlarıyla ürünler veren yönetmenlerin başında, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Kudret Sabancı, Semih Kaplanoğlu, Barış Pirhasan, Derviş Zaim, Ulaş İnaç, Ferzan Özpetek, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem ve Kutluğ Ataman'ı sayabiliriz.

1990 sonrasında Türk sinemasının kendine çizdiği farklı yolda yeni kuşak sinemacıların umut olduklarını söylemek mümkündür. Dünyaya duruşları farklıdır, çoğu son yıllarda ilk filmlerini çekmiş bu yönetmenlerin sinemaları Yeşilçam'a yeni görünümünü kazandıracak gibi görünmektedir (Pösteki 2004, 29).

3.2.1 ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASI

3.2.1.1. Zeki Demirkubuz'un Hayatı

Zeki Demirkubuz, 1 Ekim 1964 tarihinde Isparta'da doğar. Ortaokulu Gönen Okulu'nda okur ve ailesiyle birlikte İstanbul'a taşınır. Burada çeşitli işlerde çalışmaya başlar. Babası Küçük bir esnaf annesi ev hanımıdır. Liseyi dışarıdan bitirir. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Basın Yayın Bölümü'nü bitirir.

Ve darbe gelir... 17 yaşındayken siyasi suçtan hapse girer. Hayatını hapisten önce ve sonra olarak ikiye ayırır. İçerdeki çoğu arkadaşıyla aynı fikirde değildir buna rağmen onlarla aynı kederi yaşamak için açlık grevlerinin tümüne katılır. Elektrikten Filistin askısına her türlü işkenceyi görür. Sağlıklı bir çocuktan hastalıklı bir adama dönüşür. Hapishanede okumaya başlar. İngilizce öğrenir. Hapisten çıktığında ders verecek kadar İngilizceyi öğrenmiştir. Sinemayla da ilişkisi bu dönemlere denk gelir. Sinemaya kafa yormaya hapishanede başlar. "Hapisten çıktığımda çok başka bir hayatla karşılaştım. Hiçbir ahlaki kaygısı olmayan insanlar, esas duruşta garip bir ülke, selam vermeyen çocukluk arkadaşlarım işte benim sinemam burada başladı" diyor Zeki Demirkubuz (Öztürk 2006, 192-193).

1986 yılında sinema sektöründe çalışmaya Zeki Ökten'in asistanı olarak başladı. 1994 yılında ilk filmi "C Blok"u çekene kadar yönetmen yardımcılığı yaptı. Asistanlık döneminde Türk sinema sektörünü iyi tanması ve deneyimleri sonucu, zor koşullarda ve de kısıtlı imkânlarda projeler oluşturmuştur.

Rotterdam da dâhil olmak üzere birçok uluslararası festivalde gösterilen Üçüncü Sayfa (1999) ile eleştirmenlerin ve izleyicilerin dikkatini çekti. Ardından "Karanlık Üstüne Öyküler" üçlemesinin ilk iki filmi olan Yazgı ve İtiraf'ı 2001 yılında çekti. İki film de Cannes'da "Belirli Bir Bakış" bölümünde gösterilen gösterilme hakkı kazandı. Yazgı ve İtiraf, yönetmenin diğer yapıtlarında olduğu gibi ilgilendiği felsefi metinleri ve hayat karşısındaki duruşunu, bizden öykülerle sinemaya aktarıyordu (Vardan 2008, 751).

2003 yılında ise Bekleme Odası'nı yönetti. Demirkubuz'un yönetmenliği sırasında sinema yapma tutkusunu ve ego noktasını en azından senaryo üzerinde dengelemiş ve samimi bir sinema dili yapmaya çalıştığı dile getirilir. Bunun yanında oyuncu yönetimi

tarzı ile oyuncularla verimli çalışmalar yapmış olduğu görüşü kabul görür. Demirkubuz, sinema izleği olarak Dostoyevski'nin kendisi için temel referans olduğunu belirtmiştir. İnsanın temel ahlaki sorunları olan; aşk, feragat, yenilgi, kötülük, absürt ve ölüm gibi temaları birbiri ardına işleyen senaryolarını sinemaya aktarmıştır. Zeki Demirkubuz'un "Kader" adlı filmi 2006 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Film" ödülünü almıştır (Özyurt Olkan; Radikal, 1 Ekim 2006).

Filmlerinin her aşamasında görev alan yönetmenin sinema anlayışını en iyi onun sözlerinden öğrenebiliriz: "...tek şansı olan sinema kişisel sinemadır... Kişisel sinema ile kastettiğim toplumsal, sosyolojik, ulusal olmama durumu değil. Zaten doğası itibariyle kişisel olan bir şey bunları da içerir... Bana göre her şeyden önce, toplumsal olan bütün mazlumiyetine, edilgenliğine rağmen, faşizm olma durumudur. Toplum dediğimiz olgu her şeyden önce müdahale ögesinin ön planda olduğu, birinin dediği gibi, sadece korunma duygusuyla en başta ortaya çıkmış... iktidarın ele geçirilmesiyle, insanı, bireyi yok etmekle eşanlı bir konuma dönüşmüştür... Tarih bireyin toplumsal olana karşı savaşımıdır" (Öztürk 2006, 84-87).

3.2.1.2. Zeki Demirkubuz Sineması'nın Gelişimi

Zeki Demirkubuz film üretim tarzı ile kendisine has bir yönetmendir. Bağımsız sinemacı kavramının çerçevesini çizen yönetmenlerden birisidir. Hem piyasa üretim ilişkilerinden yöntemle kendi parasal kaynaklarını kullanır hem de filmlerdeki temalarla ve konularla farklı yerededir. Filmlerine önceleri "Zeki Demirkubuz bağımsız filmi" ibaresini koyan yönetmen, bu konu üzerinde şu şekilde durmaktadır. "Klişelerle düşünen bir dünya burası. Bağımsız deyince hemen akla para pul işleri geliyor. Oysa ben orada ruhsal bağımsızlıktan bahsetmişim"

"C Blok" (1994), "Masumiyet" (1997), "Üçüncü Sayfa" (1999), "İtiraf" (2001), "Yazgı"(2001), "Bekleme Odası" (2003), "Kader" (2006) ve Kıskanmak (2009) filmlerine imza atan Zeki Demirkubuz, klişeleşmiş deyimle ticari sinemanın dışında, bağımsız, kişisel bir sinemanın peşindedir.

Sinema kurallarının ve üretim sürecinin dışında kalmaya çalışan Demirkubuz, suç, vicdan, kötülük, irada / iradesizlik, insan psikolojisi nedensizlik suçluluk, sadakat gibi

temaları filmlerinde kullanmaktadır. Dostoyevski gibi kurtuluşun acıda ve kötülükte olduğuna inanmaktadır. Kötülük ve suç vicdan getirmektedir. Karakterleri bir yönüyle kötü insanlardır (Pöstecki 2005, 108).

Zeki Demirkubuz bir söyleşisinde, sinemanın bilinç götürmek gibi halkı uyandırmak gibi gerçekleri anlatmak gibi bir işlevi olduğuna inanmıyorum. Aksine, Tarkovski'nin Bergman'ın yaptığı gibi bunların yerine daha bir içe dönüşe iç yolculuğa gitmesi gerektiğini düşündüğünü belirtmiştir.

Neden karanlık üstüne öyküler yazdığımı “bunun benimle ilgili basit bir sebebi var. Ben sinemayı insanın kişiliğinin, serüveninin parçası olduğunu düşünüyorum. Sinema benim hayatımın, kişiliğimin sadece bir yanıyla ilgili bir şey. Bu bakımdan çok özel bir şey değil benim hayatımda. Ve sinema yapmamın tek bir kriteri ve benim kişiliğim, kişisel meselelerim ve hayata bakışım. Bunun dışında sinemayla, popüler ve ticari anlamda hiçbir bağım yok. Bu filmleri çekme sebebi de şu: Ben 37 yaşındayım ve bütün hayatım boyunca, dışarıdan verilen bilgiyle büyütülmüş, eğitilmiş ve yaşamaya zorlanmış bir insanım ve bu arayışımı bütün hayatım boyunca sürdürdüm. Yani kim olduğumu, neyi yaşadığımı, hayatın anlamını hep dışarıya bakarak, dışarıdan önüme konulan meselelerle düşündüm. Fakat büyüdükçe fark ettim ki bu meseleler, olup giden çok basit şeyleri bile açıklamama yardım edemiyor. Böyle olunca dışarıya bakmaktan çok neyi yaşadığımı anlama çabası içinde buldum kendimi. Çelişkilerimin, duygularımın, isteklerimin üzerine gitmeye başladım. Burada karşılaştıklarımın, bana dışarıdan verilen hayat bilgisiyle çok çelişik olduğunu keşfettim. Bütün bunlar bende böyle bir karanlık duygusu yarattı. Ve bunları anlama çabası oluştu bende. Biraz elimde olmadan, biraz da birikimlerim ve biraz da insanlık tarihinde bu biçimde yer almış insanların romanlarıyla (en önemlisi Dostoyevski'dir) kurulan bir serüven başladı” diyerek açıklıyor (Açıkgöz Esra; Cumhuriyet Dergisi, 3 Eylül 2006, 15).

Filmlerde anlatım ağırlıklı olarak kadın-erkek ilişkilerine oturtulur. Kadınlar genelde edilgendir. Erkeği peşinden sürükler. Erkek, aşkı için her şeyi yapar. İmkânsız aşklar sonucu insanlar intihar ederler. Toplum dışı insanların bile aşkları uğruna kendi canlarına kıyabilecek kadar gururlu oldukları vurgulanır.

Sigara, telefon, televizyon, şehir silüeti, taksi, açılıp kapanan kapılar ve ev, Demirkubuz sinemasının anahtar nesnelere dir. Sadece bu kelimeler açılarak Demirkubuz sineması çözülebilir. Örneğin kahramanlar durmaksızın sigara içerler. Uzun uzun susuşlarda, derin derin düşünmelerde parmaklarda hep sigara vardır.

Filmlerde durmaksızın telefonlar çalar. Cevap verilen ya da verilmeyen bu telefonlar filmlerde en kritik anların bir aracıdır. Onun filmlerinde televizyon başlı başına bir inceleme konusudur. Filmlerde aslında iki hayat vardır, biri filmde akıp giden hayat öbürü televizyonda akıp giden hayat. Kahramanlar ellerinde uzaktan kumanda hep televizyonun karşısındadır. Sürekli açılıp kapanan kapılar ise onun bir başka anlatım biçimidir. Ev içi, onun temel mekânı olduğu için sürekli girip çıkan insanları görürüz, bu anlamda kapılar onun sinemasında önemli bir simgedir (www.tosunnecip.com/3104807.2009).

Senarist, görüntü yönetmeni, besteci, oyuncu, kurgucu, yapımcı olabildiğince finansman sorununu kendisi çözer. Filmlerini kendisi yazar. Birkaç filmde aynı kişileri oynatabilmiştir. Sözelimi Hem Üçüncü Sayfa'da hem de İtiraf'ta oynattığı Başak Köklükaya hem Üçüncü Sayfa'da hem de Yazgı'da oynattığı Serdar Orçin ya da hem Masumiyet'in hem de Yazgı'nın görüntü yönetmeni Ali Utku ve çeşitli filmlerde küçük rollerde oynamış ortak diğer oyuncular sayılabilir.

Demirkubuz'un filmlerini belli bir tür içinde değerlendirmek mümkün görünmüyor. Genellikle bu 5 film "Psikolojik Drama" olarak adlandırılabilir ama melodramın (Masumiyet) ve kara filmin (Üçüncü Sayfa) kıyısından geçtikleri de olur. Yönetmeninde ifade ettiği gibi yaşayan canlı karakterleri yoluyla, yani tikel olanla içinde yaşadığı topluma göndermelerde bulunan oradan da evrensel gidilen filmlerdir. Kişisel olanı öne çıkararak ulusala, toplumsal olanı öne çıkararak insana dair söyleyecekleri olan filmlerdir.

Filmlerinde kendi kendine açılan kapıları kullanan yönetmen bu motifi de bilinçli olarak seçer. Bazen kapının kapanmasıyla kararın perdeye karşılık gelir ve bir sahneden başka bir sahneye geçer. Yollar da kapılar kadar çok kullanılmıştır.

Her filmde intihar sahnesi vardır. Filmler arasında hepsi tek bir filmmiş gibi seyircinin bulabileceği bağlantılar ve farklı yorumlar vardır... Film karakterlerinin sürprizleri fark

etmeyişleri saflıklarından, dikkatsizliklerinden ya da tamamen kaderin bir oyunundan dolaydır... (Öztürk 2006, 60-67).

Zeki Demirkubuz sinemasında kadınların erkeklere göre daha güçlü görünmesi meselesi için “Doğasından kaynaklanıyor. Bir de kadın erkek olma ilişkisinin yarattığı bir durum. Ben fizik olarak olsun, toplumun belirlediği güç ilişkileri içerisinde olsun, fiziksel olarak ya da durum olarak daha güçlü bir yerde durmama rağmen; kadın erkek ilişkilerinde böyle bir zayıflığı yaşıyorum ve bunun herkes için geçerli olduğunu düşünüyorum. Ama kadının tasarlayıp bilinçle oluşturduğu bir durum değil yalnız. Sadece durumun kendisinden ve doğasından kaynaklanan bir biçimde kadının güçlü olduğunu düşünüyorum. Afganistan’daki bir kadın da olabilir, modern dünyadaki bir kadın da olabilir. Kadının gücünün, kadının en çok ezildiği yerlerde daha çok olduğunu düşünüyorum. Bu ancak erkeklerin korkusu sonucu oluşabilecek bir durum” Diyor (www.lokomotifkamera.com/yaznt/2009).

Zeki Demirkubuz’un filmlerinde sıradan insanların içerisinde sıkıntıları, Kaygıları, kaygısızlıkları, acıları anlatıldığı için fazla kamera hareketi ya da hızlı sahneler yoktur. Yavaş tempolu psikoloji ile ilgili filmler oldukları için biçim ve içeriğin uyması açısından da önemlidir bu. Filmlerindeki tematik bütünlük film biçimlerinde de kendisini göstermektedir.

Zeki Demirkubuz. “Karanlık Üstüne Öyküler” dizisinde de aynı temaları devam ettirmiştir. Boğucu atmosferli anti kahramanlı, özdeşleşmenin zor olduğu filmleri ile kötülüğü sorgulamayı sürdürmektedir.

Zeki Demirkubuz sinemasının genel özelliklerini özellikleri;

- Yalın ve gösterişsiz sinema dili ile kendine has bir yönetmendir. Hareketsiz kamera kullanır. Genellikle detay kullanmaz.
- Filmlerinde fade-in, fade-out gibi geçişler yerine açılan kapanan ışıkları ve kapıları kullanmıştır. Geçişleri bunların yerine yaparken kesme ile öykünün ilerlemesini sağlamaktadır.
- Geçmişleri bugünlerinin açıklanması için önemli olan karakterlerin öyküleri flash-back yerine kendilerinin uzun anlatım sahneleri ile anlatılmaktadır. Bunlar kötülüğün iyiye gidişi için köprü görevi olan sahnelerdir.

- Sinemasında “minimalist”tir. Kullandığı teknik mükemmel değildir. Artistik kamera hareketi yoktur.
- Uzun ve statik sahnelerle öykülerini anlatmayı sevmektedir.
- Her filimin de televizyondan gelen Türk filmi sesi, kapı gibi öğeler bulunmaktadır. Bir türkü kapanmayan kapılar özellikle kahramanların başkaları tarafından sorgulandıkları sahnelerde ön plana çıkmaktadır. Mekân değişikliklerinde de kapı bir değişim motifi olarak kullanılmaktadır. Türk filmlerinin melodram özellikleri ağıdalaştırılmadan filmlerinde bulunduğu için bir gönderme ve izleyiciye hatırlatma olarak kullanıldığını söylemek mümkündür.
- Kamera hareketsiz olduğu için diyaloglar ön plandadır. Yönetmen aynı zamanda senaryo yazarıdır. Diyaloglarında sade ve açıklayıcı oluşu dikkati çekmektedir ancak bunun yanında kötülük, vicdan, irade, iyilik gibi yaşama muhasebesinin olduğu konularda karakterlerini konuşturduğunda fazla felsefe yapılması inandırıcılığı azaltmaktadır.
- Topluma ait öyküler ve eleştiriler yapıyor görünse de giderek kişiselleşen sineması karakterlerin psikolojik durumunu yansıtmaktadır.
- Karakterleri anti-kahramanlardır. Bir yanları ile kötüdürler. Duygularını anlayabilmek ve bu nedenle özdeşleşme sağlamak zordur.
- Özellikle kadın karakterleri dikkat çekmektedir.
- Din ile bir meselesi olmayan, hatta hayatında çok önemi olmadığı anlaşılan yönetmenin karakterlerin isimlerini dini kişiliklerden almaları ilginçtir. İsa, Musa, Meryem gibi.
- Zeki Demirkubuz filmlerinde kısa olarak görünmekten hoşlanan birisidir. Sonunda da Bekleme Odası’nda başrolü kendisi oynamıştır.
- Karakterleri orta ya da alt tabakadan insanlardır, problemleri, para, aşk, ilişkiler gibi sıradan insanların problemleridir. Bunları sadece ortaya koyar. Çözüm yolları önermek gibi bir derdi yoktur.
- Filmlerinde neredeyse hiç müzik yoktur, sahnelerin betimlenmesinde karakterlerin duygularını anlatımında ve atmosfer oluşturmada müziğin bir öğe olarak kullanılmadığını, yönetmenin kapanış jeneriklerinde müziği kullanmayı tercih ettiğini görmekteyiz.

- Oyuncu seçiminde bilerek amatör oyunculara doğru kaymıştır. İsim yapmamış iyi oyuncular bulma konusunda başarılı olduğu gibi oyuncu yönetiminde de başarılıdır (Pösteki 2005, 109-111).

Türk sinemasında Zeki Demirkubuz, iyi diyaloglar yazmasıyla, filmlerinde oyuncularını, iyi yönetmesiyle yan karakterlerinin zenginliğiyle temaları ve biçemiyle hemen ayırt edilen bir yönetmendir. İnsancıl bir sinema yapmak isteyen Demirkubuz, bir söyleşide “doğru sinemanın özünde ciddiyet ve samimiyet yatar” der. Yönetmen bu ciddiyeti ve içtenliği tüm filmde sürdürür.

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 gösterir. Demirkubuz öykünün değil karakterlerin ardından gider kendine özgü motifleri ve tekrarları kullanır, filmleri içinde izleyiciyi etkin hale getirecek boşluklar bırakır ve onu rahatsız eder. Bu bağlamda Demirkubuz hem seçtiği temalar hem de onu uygun bir sinematografik dile çevirmesiyle Türk “Sanat Sinemasının” kişisel biçemi olan önemli temsilcisidir (Öztürk 2006, 72-73).

Zeki Demirkubuz bir gazeteye verdiği röportajında Türk sineması ve dizilerle ilgili düşüncelerini açıklar. Son dönemde Türk sinemasının ve Türk dizi filmlerinin sayıca artmasına değinen Demirkubuz, Türkiye'deki teknolojik olanakların artmasıyla insanların böyle bir yönelime girdiğini belirtir. Filmlerin sayı olarak artmasını anlayamadığını belirten Demirkubuz, dizi filmlere sektörel olarak baktığında, bu sektörün "kalıcı bir geleneği olacakmış gibi durmadığını" iddia eder. Demirkubuz, dizi film sektörünün endüstriyel olarak kendini geliştirmediğini, sinemadakiler gibi bir altyapıya kavuşmadığını belirterek, sözlerini şöyle sürdürdü: "Anlatılanlara içerik olarak da bir ilgi duyduğumu söyleyemem, hatta teknolojinin bu kadar gelişmiş olmasına rağmen pek çok diziye baktığımda, 60'lardaki 70'lerdeki Türk sinemasının niye o kadar aşağılandığını anlayamıyorum. Çünkü bunlar çok daha beceriksiz geliyor bana, yani oyunculuk olarak, ışık olarak, insani şeyler olarak. Tamam high definition (yüksek teknolojiye sahip) kameralar kullanılıyor, güzel kurgu teknikleri kullanılıyor ama mesele olarak, hikaye olarak 30-40 yıl öncesinin Türk sinemasından daha geri bir noktada. Hatta ben şimdi onları çok daha değerli buluyorum. Hiç olmazsa onlar başka

bir duyguyu uyandırabiliyorlardı. Onlar benim geçmişimdi, çocukluğumdu. O yüzden daha sempatik geliyor bana". Kendisine, dizi film tekliflerinin de geldiğini belirten Demirkubuz, ancak çekmeyeceğini bildikleri için bu tekliflerin eskiye göre azaldığını da sözlerine ekledi.

Son dönemde en çok Ezel Akay'ın yönetmeliğini yaptığı "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü" adlı filmi beğendiğini belirten Demirkubuz, "Eve Dönüş", "Babam ve Oğlum" gibi filmlerin yapılması gerektiğini belirterek ancak meselenin anlaşılması konusunda mevcut konuyu çok da duygusallaştırmadan gösterme becerisi gösteren filmlerin kendisini daha çok etkileyeceğini kaydetti. Politik konulu bir film çekmeyi düşünmediğini, siyasi içerikli olayları insanların anlaması için kendisine ihtiyaçları olmayacağını belirten Demirkubuz, sinemayla kendisi arasındaki ilişkiyi şöyle anlattı: "Benim sinema ile daha farklı bir bağım var, bu da şu: daha mucizevi bir şey geliyor bana... O yüzden çok daha basit olup da anlaşılmaya muhtaç olan ya da anlatmaya değer görülmeyecek şeyleri anlatmak bana daha doğru geliyor. Ben de elimden geldiği kadar böyle davranmaya çalışıyorum. Dolayısıyla politik ya da siyasi sinemaya karşı bir mesafe çıkıyor ortaya. Film yapım sürecine de değinen Demirkubuz "ben film çekmeyi angajman haline getirmemeye dikkat ediyorum. İşte, ne zaman olgunlaşırsa filmi çekmeyi istiyorum, o yüzden böyle 3-4 tane proje üzerinde birden çalışıyorum" dedi (www.yenisafak.com.tr/kultursanat/?t=11.01.2008).

3.2.1.3. FİLMLERİ

3.2.1.3.1. Masumiyet (1997)

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Nihal Koldaş

Senaryo yazarı: Zeki Demirkubuz

Görüntü yönetmeni: Ali Utku

Yapım şirketi: Mavi Filmcilik

Oyuncular: Derya Alabora

Haluk Bilginer

Güven Kıraç

3.2.1.3.1.1. Filmin Konusu

Depremde kaybettiği ailesinden tek kişi kalan ablasının aşğını vurması sonucu hapse giren Yusuf'un mahkûmiyeti bitmiştir fakat Yusuf dışarıdaki hayatı istememektedir. Gidecek yeri yapacak hiçbir şeyi yoktur. İzmir'e ablasını görmeye gider fakat onlarla kalamayacağını anlar. Şehirdeki ucuz otellerden birine yerleşir. Burada, Uğur, Bekir ve Çilem ile tanışır. Uğur pavyonda şarkıcılık yapan, hapisteki sevdiği adamın peşinden şehir şehir dolaşan bir kadındır. Bekir ise Uğur'a aşık ondan bir türlü vazgeçememiş bir adam. Çilem ise Uğur'un kızıdır. Uğur hamileyken kocasından yediği dayak sonucu bebeği sağır ve dilsiz olarak dünyaya gelmiştir. Yusuf'ta ister istemez artık bu gruba katılmıştır. Bekir Uğur'un yaptıklarına dayanamaz ve intihar eder. Bekir'in yerinde artık Yusuf vardır. Yusuf'ta Uğur'a aşık olmuştur. Uğur ise hapisanedeki sevgilisi Zagor'un peşinden gitmeye devam eder. Olaylar daha da karmaşık bir hal alır ve tesadüfler de peşlerini bir türlü bırakmaz.

3.2.1.3.1.2. Filmin Öyküsü

Yusuf bir kapının ardında oturmaktadır. Tahliyesi gelmiştir. Cezaevi müdürü kapıyı kapatır, kapı kendiliğinden tekrar açılır. Cezaevi müdürüne bir mektup yazar ve dışarıda kimsesinin olmadığını tüm ailesini depremde kaybettiğini, herhangi bir mesleği de olmadığı için dışarı çıkmak istemediğini anlatır. Bu isteği yerine getirilmezse dışarı çıktığında tekrar bir suç işleyeceğini ve hapisaneye geleceğini söyler. Cezaevi müdürü böyle bir şeyin mümkün olmadığını ne devletin ne yasaların buna müsaade edemeyeceğini belirtir. Müdür, uyumlu bir insan olduğunu dışarıya uyum sağlaması için biraz çaba sarf etmesi gerektiğini söyler. Daha sonra Yusuf dışarı çıkar. Otobüsle İzmir'e giderken polis otobüsü durdurarak, bir kadın ve bir adamı (Uğur ve Bekir) otobüsten indirir. Yusuf otobüsten indiğinde caddelerde biraz gezinir ve otel arar. Ucuz ve bakımsız olduğu belli bir otel kapısından içeri girer. Otel de televizyon açıktır ve Türk filmi sesleri gelir. Otel çalışanı (Mehmet) yerinde yoktur. İçerden seslenerek biraz beklemesini söyler. Televizyonun karşısında uyuyakalmış küçük bir kız çocuğu vardır. (Çilem)

Yusuf, Çilem'in hasta olduğunu fark eder ve Mehmet'e haber verir. Mehmet odasını gösterir. Çilem'i yatağına yatırır fakat Çilem'in ateşi daha da artınca Yusuf, Çilem'i hastaneye götürür. Hastaneden döndüklerinde Çilem'in ailesi hala gelmemiştir.

Yusuf ablasını görmeye gider. Eniştesi Yusuf'u görünce sevinir. Yusuf, ablasının aşğını öldürdüğü için hapse girmiştir. Ablası Yusuf ile hiç konuşmaz. Yeğeni ise televizyon izlemekte oyun oynamaktadır. Eniştesi içki içmeye başlayarak karısı ve çocuğuna sürekli bağırır. En sonunda kemerini çıkarıp karısını dövmeye başlar. Yusuf hemen oradan uzaklaşır.

Yusuf'un odasında büyük posterler vardır ve oda arkadaşı poster satıcısıdır. Yusuf odasında yatarken Bekir içeri girer ve çocukla ilgilendiği için teşekkür eder Yusuf'a. Birlikte bir şeyler içmeye giderler. Akşam Uğur'un çıktığı pavyona gitmek için sözleşerek ayrılırlar. Yusuf yolda Uğur'u görür ve takip eder Uğur'un hapishaneye gittiğini görür.

Uğur şarkı söylemektedir. Şarkısı biter ve Yusuf'la Bekir'in oturduğu masaya geçerek Yusuf'a teşekkür eder. Sonra diğer masalardan birine oturur. Otele döndüklerinde Yusuf, Bekir, Çilem ve Mehmet otelde yine Türk filmi izlemektedirler. İçeriye iki adam girer ve Uğur'u sorar. Uğur merdivenden inerken Bekir adamlara gitmesini söyler bağırışır Bekir silahını çıkarır. Uğur, Bekir'in üstüne yürür ve ateş etmesini söyler. Bekir ateş edemez, Uğur adamlarla birlikte otelden çıkar. Bekir sinir krizi geçirir. Mehmet'le Yusuf Bekir'i odasına çıkarırlar.

Bekir ve Mehmet, Çilem'i dolaştırmaya götürmüşlerdir. Çilem yeşilliklerin içinde oynarken Bekir ve Yusuf dertleşir. Birbirlerine hayat hikâyelerini anlatırlar. Yusuf ablasını en yakın arkadaşıyla yakaladığını arkadaşını öldürdüğünü, ablasını da ağzından vurarak dilsiz kalmasına neden olduğunu anlatır. Bekir'e hapishanedekinin kim olduğunu sorar. Böylelikle Bekir'de kendi hayatını anlatmaya başlar. Uğur ile nasıl tanıştığını, Onun için neler yaptığını, ailesini, işini, Uğur için terk ettiğini anlatır. Uğur ise hapishanedeki sevgili Zagor'un peşinde o hangi şehre verilirse şehir şehir dolaşmaktadır. Bekir ne yaptıysa Uğur'a kendini sevdiremez.

Uğur, Yusuf'a bir iş olduğunu ve birlikte Aydın'a gitmek istediğini söyler. Birlikte yola çıkarlar Uğur'un ne yaptığı anlaşılmaz. Geri döndüklerinde Bekir sarhoştur ve Uğur'a

küfredip bağırmaktadır. Uzun bir süre kavga ederler ve ikisinin de gücü tükenmiştir artık. Bekir uykuya dalar Uğur odadan çıkar ve ilerleyen saatlerde bir silah sesi duyulur. Bekir intihar etmiştir.

Bekir ölümü üzerine Yusuf Bekir'in yerini almıştır. Uğur'a yardımcı olmaya çalışmakta Çilem'e göz kulak olmakta ve Uğur'u pavyona götürüp getirmektedir. Yusuf'un bütün hayatı değişmiştir. İçinde bulunduğu durumdan memnun değildir. Uğur'u kıskanmaya başlar, Uğur'un çalışmasını istememektedir.

Eniştesi, Yusuf'u arar. Yusuf bunu duyunca ablasına gider fakat ablası tepkisizdir Yusuf'a karşı. Yusuf'un yaptıklarından pişman olduğu anlaşılır fakat elinden bir şey gelmez. Uğur'un çalıştığı pavyonda polis baskını olur. Uğur ve Yusuf'u içeri alırlar. Yusuf artık olanlara katlanamamaktadır. Uğur'un yaptıklarını kaldıramaz ve ona bir gece "buralardan gidelim ben bir iş bulup Çilem'e de sana da bakarım" der. Uğur sinirlenip her şeyi baştan konuştuklarını ve bu yoldan dönmeyeceğini söyler. Yusuf ise ona aşık olduğunu söyler. Aralarında büyük bir kavga başlar. Uğur sürekli bağırmakta ve küfür etmektedir. Daha sonra sakinleşir ve Yusuf'a gitmesini söyler. Yusuf ertesi sabah eşyalarını toplar ve gider. Ancak akşamına geri döner Uğur'dan vazgeçememiştir. Döndüğünde Uğur yoktur ve kimse Yusuf'un döndüğüne şaşırmaz. Polis, Yusuf'u sorguya çeker. Uğur'un nerede olduğunu sorar ve Yusuf işkence görür. Otele geri döndüğünde Mehmet Uğur'un bıraktığı notu verir. Zagor hapisten kaçmıştır. Bir süre bekledikten sonra Çilem ile birlikte Aydın'daki otele gitmesini söyler. Yusuf ablasının yanına gider ve buralardan gideceğini onu affetmesini söyler. Dizlerine kapanıp ağlar. Ablası hala tepkisizdir. Çilem ile birlikte otelden ayrılırlar. Aydın'daki otele giderler. Bu otelde de televizyonda Türk filimi vardır ve otelde kalanlar tepkisiz televizyon seyretmektedir. Daha sonra otele bir telefon gelir ve Ankara'da bir yerin adresi verilir Yusuf'a. Çilem ile birlikte bu adrese giden Yusuf, adresin çıkan bir olay sonucunda kapatılan diskoya ait olduğunu görür. Yusuf olay çıkartanın Orhan olduğunu ve 2 kişiyi öldürdüğünü öğrenir. İstanbul'a dönerken yolda otobüs mola verir. Çilem'e yemek yedirirken Çilem'in gözü televizyona takılır. Haberlerde annesinin öldüğünü gösterilmiştir. Yusuf tam kafasını televizyona çevirdiğinde resim kaybolur. İstanbul'a dönerler. Hapisten arkadaşı olan Orhan'ın babasının kahvehanesini ararlar. Bulduklarında evde bir cenaze vardır. Orhan ölmüştür.

3.2.1.3.1.3. Genel Değerlendirme

Aşkın acıtıcı halini ele alan filmde, melodramın ağlatıcı kalıpları ile çizilen öyküsünde masumiyetin yok oluşu anlatılmaktadır. Ancak yönetmen öyküyü kendi hikâye tarzına göre yorumlamıştır. Bu nedenle ağlatmaktan ziyade ortaya koymayı amaçlayan rahatsız eden bir dili vardır. Karakterler arasındaki şiddetin dolaysız verilişi Türk sineması yeni yönetmenlerinin tercih ettikleri bir yoldur. Türk sinemasında her daim masum kalan hayat kadının tersine Uğur, ağzı bozukluğu, sevgilisi için fahişelik yaparken; kızını pek düşünmemesi ile farklı bir karakter çizmektedir.

Türk filmlerinin o masum hayal dünyası film boyunca ekrandan gerçek hayata nazire yaparcasına görünmektedir. Oysa gerçek hayat melodramlardan daha farklı yaşanmaktadır. Yusuf ve Çilem ile gittikleri piknikte tek planda öyküsünü anlattığı sahne, yönetmenin pek çok karakterinin öyküsünü anlattığı filmlerin başlangıcıdır. Film, kötülüğün ve masumiyetin ne olduğunun sorgusunu yapmaktadır.

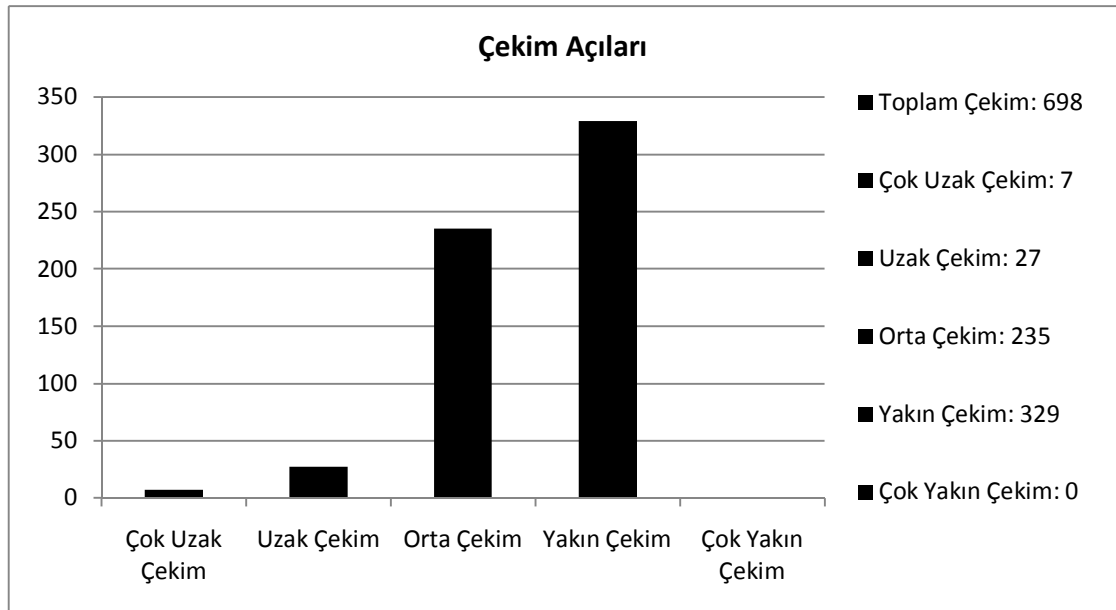
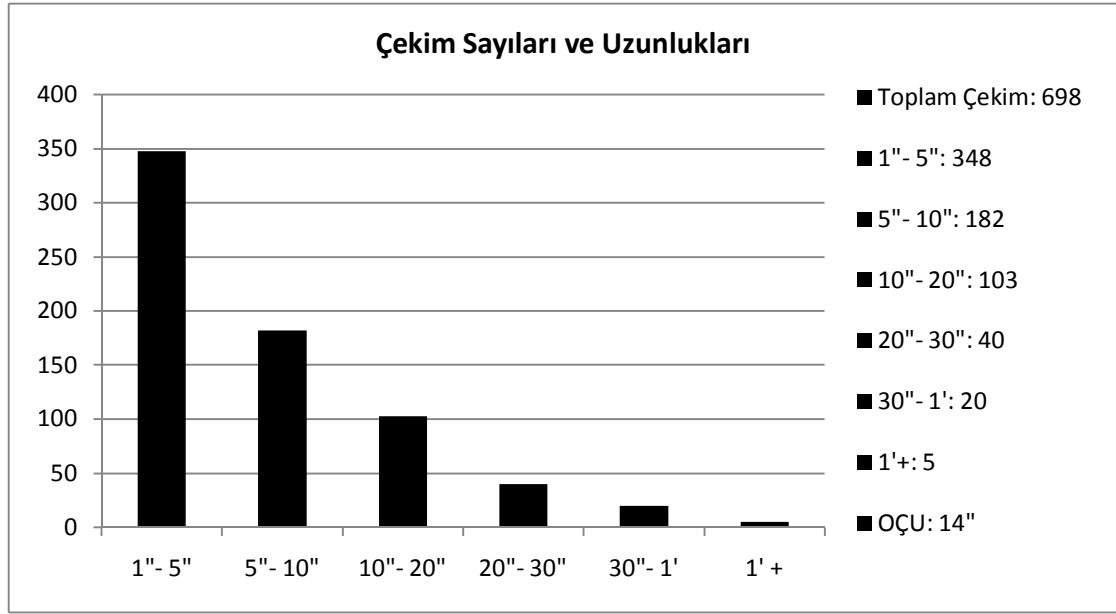
Filimin başından sonuna herkes televizyon seyreder. Çilem'in sessiz dünyasına ortak olduğumuz bu sahnelerde uzaktan haberler yayımlanarak, sadece iki dakikaya sığan bir cinayet haberi olmuştur Uğur'un hayatı.

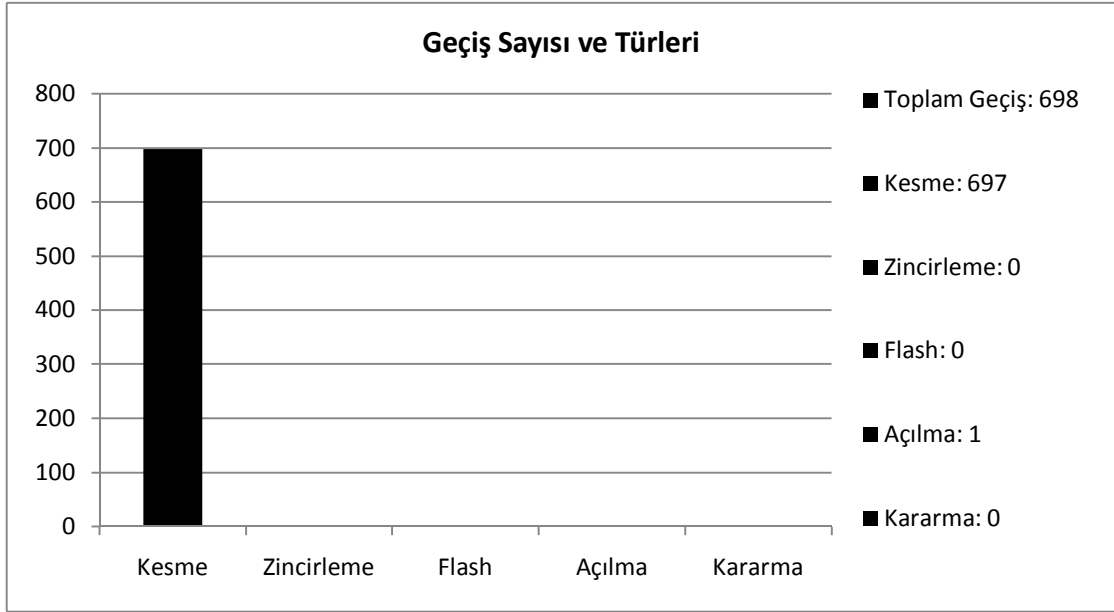
Film “Hep denedim. Hep yenildim. Olsun gene dene. Gene Yenil. Daha iyi yenil.” sözyle biter. Yusuf'un önünde belki yine yenileceği fakat mücadele edeceği bir hayat vardır. Film öyküsü, gerçek dünyanın içinden beslenmektedir. Karakterler sıradan insanlardır. Olağanüstü bir özellikleri yoktur. Demirkubuz “*Masumiyet*”in ortaya çıkışı ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklar:

“Bu filmin çıkış noktası; çıkişsızlık. Bir yaşam ahlakı sahibi, duygu sahibi, kalbi olan yoksul insanlara, sorgulayan insanlara, hala duygularını dinleme cesareti, onların peşinden gitme cesareti gösteren insanlara dayatılan çıkişsızlıkla ilgili ve bu insanların yeni realitenin içerisinde, yani son dönemdeki Türkiye fonunda konumlanışları, bunların sıkıştırılma ve yok edilmeye zorlanmasıyla ilgili bir film. Aşk gibi, merhamet gibi, dokunmak gibi, kendini feda etmek gibi temaların üstüne oturtulmaya çalışılan bir film...”

Film, Dostoyevski'nin en önemli temalarından biri olan tutkularına esir olma, tutkularının peşinden gitmeyi anlatır. Filmin kahramanları Uğur, Bekir ve Yusuf aşklarının, tutkularının peşinden giden ve tutkuları için ödemeleri gereken bedeli ödeyen insanlar olarak yansıtılır.

3.2.1.3.1.4. Kurgusal Değerlendirme





- Masumiyet, geleneksel anlatılı bir filmin çekim sayısının ortalama 3'te birine eşittir. Her ne kadar 1 ila 5 saniye arasındaki çekim sayısı fazla olsa da, uzun çekimler yadsınamayacak kadar fazladır. Grafikte açıkça gösterildiği gibi, uzun çekimlerin fazlaca olması, yönetmenin minimalist film anlayışını yansıtmaktadır. Çekimler ikili diyaloglar haricinde genellikle sabit ve uzundur. Masumiyet, yönetmenin ele aldığımız filmlerinden ortalama çekim uzunluğu (OÇU) en kısa olan filmidir. Bunun en önemli nedeni ise yukarıda da belirtildiği gibi fazlaca kullanılan ikili diyaloglarda yapılan geçişlerdir. Işığın kullanılmadığı iç mekân çekimlerinde rahatlıkla anlaşılmaktadır. Kurguda, karakterlerin ses düzeyleri ile oynanmamıştır. Bazı sahnelerde dip sestten dolayı konuşmalar anlaşılmayacak kadar az veya karmaşık duyulur. Yönetmen bu şekilde dikkati canlı tutar.
- Çekimlerde ağırlıklı olarak orta ve yakın çekim açıları vardır. Her iki çekimin ağırlıkta olmasının nedeni filmin genellikle diyaloglarla ilerlemesidir. Demirkubuz filmde, çok yakın çekime hiç başvurmamıştır. Bununla birlikte çok uzak çekimin de az sayıda olmasının nedeni filmin büyük bölümünün küçük bir otelde geçmesidir.
- Yönetmen bütün filmlerinde iç mekânlarda alan derinliğine dikkat etmiştir. Bu derinlik genellikle açık kapıların oluşturduğu uzun koridorlarla sağlanır. İç mekânlarda yer alan kapılar hep açıktır. Kişiler bu mekânın sadece küçük bir parçasını oluşturur. Tıpkı Yusuf'un sabahları yüzünü yıkadığı sahnede olduğu

gibi. Ekranın büyük bölümünü eski otelin koridoru kaplar. Koridor sonundaki odanın kapısı da açıktır. Ayrıca Otelde ve odalarda üst açıdan çekimlere sık sık yer verilerek insanların sıkıştığı hayat yansıtılır.

- Yönetmen, Yusuf'un caddelerde dolaştığı sahnelere kurgu aracılığıyla sürekli dikkat çekmektedir. Bu sahnelerde çekimler arasında devamlılık yoktur. Kamera hareketlidir ve bazen düz değil yamuktur. Bir çekimde kamera Yusuf'u önden gösterirken, ardından gelen çekimde ise Yusuf'u arkadan takip ettiği görünür. Bu iki zıt açı kesme ile birleştirilir. Bir başka çekimde ise kamera Yusuf'u arkadan takip etmektedir ve kamera açısı değişmeden kesme ile başka bir mekânda yürüdüğü çekime geçilir. Bu şekilde birden çok çekim art arda verilir. Bu yöntem Yusuf'un öznel kamera çekimlerinde daha belirgindir. Açı aynı fakat mekân ve insanlar değişmektedir. Doğal sesin de aniden sert biçimde değişmesi izleyiciyi daha fazla rahatsız etmektedir. Bu kesmelerle birleştirilen çekimler, zamansal geçişin sağlanmasının yanı sıra izleyiciyi uyarı niteliği de taşır. Yusuf hapisten dışarı çıkmak istememesi, dışarıda kimsesinin olmamasının yanı sıra dışarıdan korkmasıdır. Bu nedenle sokak çekimleri yukarıda belirtildiği gibi hareketli. Nitekim bu sahnelerde gerilimi andıran fon müziği kullanılması bu düşünceyi güçlendirmektedir.
- Filme geçiş türlerine bakıldığında yönetmenin film anlayışının geleneksel anlatıdan ne kadar uzak olduğu kolaylıkla fark edilmektedir. Bir yerdeki Açılma haricinde tüm geçişler kesme ile yapılmıştır. Demirkubuz, kapanan ve açılan ışık ve kapılarla adeta doğal karar ve açılmalar oluşturmuştur. Bu yöntem Demirkubuz'un bütün filmlerinde rastlamak mümkündür.
- Bekir'in Uğur ile kavgası sonrasında Bekir'in şoka girmiş bir şekilde yatağına yatırılmasının ardından televizyondaki dramatik Türk filmine kesme ile geçilerek aradaki benzerliğe dikkat çekilmiştir.
- Öznel kameranın ender verildiği sahnelerden biri de, Yusuf'un otel odasını incelediği sahnedir. Art arda farklı yönere hareket eden öznel kameranın kesme ile birbirine bağlanması rahatsız edicidir. Bu sahnede yer alan dingin müzik ile görüntüler arasındaki sert geçişler tezatlık oluşturarak Yusuf'un şaşkınlığı ve içinde bulunduğu karmaşık durum yansıtılır.
- Demirkubuz, filmde ışık kullanmamıştır. Yusuf, Çiğdem'i hastaneye götürdüğü sahnede, hastane ışığı yok denecek kadar azdır. Bu şekilde karanlık denebilecek

kadar ışığın olmadığı bir hastane var mıdır bilinmez fakat o anki durumu destekler niteliktedir.

- Yönetmen vurgu yapmak istediği konuların ses seviyelerinde değişiklikler yapmıştır. Yusuf ile Bekir otelde televizyon izlerken televizyonun sesi hiç duyulmaz, sadece Yusuf'un oda arkadaşının dinlediği kasetin sesi duyulur. Bir sonraki çekimde ekranda televizyonun görünmesiyle birlikte televizyon sesi yükselir. Ardından televizyon sesi ile kaset sesi karışır. Bu şekilde Bekir'in gergin hali yansıtılır.
- Demirkubuz az da olsa konuyu destekleyen fon müziğine başvurmuştur. Bekir, Uğur ile nasıl tanıştığını Yusuf'a anlatırken hafif bir fon müziği vardır. Ayrıca olayları kişilerin anlattıkları ve televizyondan öğrenme geleneği bu sahnede de vardır. Bekir'in anlattıkları üçlemenin ilk filmi olan "Kader" in geniş özeti şeklindeydi.

Zeki Demirkubuz bu filmde, amacına göre kurguyu durağan ve hareketli biçimde kullanmıştır. Otelde geçen olaylarda kurgu yavaş otel dışında ise genellikle hareketlidir. Yönetmen hareketi sağlamak için sıçramalı kurguya sıkça başvurmuştur. Bu şekilde bir kurgu oluşmasında en büyük katkıyı hareketli ve değişken kamera sağlamıştır. Ayrıca vurguya göre fon müziğinin kullanılması yönetmenin amacına ulaşmasına yardımcı olmuştur.

3.2.1.3.2. Üçüncü Sayfa (1999)

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Ali Utku

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

3.2.1.3.2.1. Filmin Konusu

Mafyatik bir yerde çalınan 50 dolar, filmlerde figüranlık yapan İsa'dan bilinir. İsa feci şekilde dövülüp, ona parayı geri getirmesi için bir gün süre verilir. İsa 50 doları değil

ama bir tabanca bulur ve bir not yazıp evinde intihar etmeye karar verir. Tam tetiğe basacağı sırada zil çalar. Ev sahibi dört aylık kirayı istemeye gelmiştir. Ev sahibi hakaret edip, İsa'yı aşağıladıktan sonra evi boşaltması için üç gün süre verir ve gider. İntihar iyice kaçınılmazdır artık. Yine tam tetiğe basacakken, bu kez içinden bir ses onu durdurur ve çıkıp üst katta oturan ev sahibini vurur. Sonra üçüncü kez namluyu başına dayar. Ama çekmeye gücü yetmez ve kurbanın yanına bayılıp düşer. İsa, sabah polisin kapıyı çalması ile uyanır ancak bayılıp kaldığı cinayet yerinde değil kendi evindedir.

3.2.1.3.2.2. Filmin Öyküsü

İsa kapıdan içeri girer ve maç seyreden adama kaybolan elli doları ben almadım der. Bu sırada kapanan kapı tekrar açılır. Adam İsa'ya inanmaz. Onu dövüp “parayı ya getireceksin ya getireceksin” der. İsa film setinde figüranlık yapmaktadır. Çalıştığı ajansa gider ve para ister ajans sahibi İsa'ya istediği parayı vermez. Büroda yalnız kalan İsa çekmeceleri karıştırır. Eve döndüğünde bürodan aldığı poşetten bir silah çıkarıp başına dayar. Bu sırada kapı çalar gelen ev sahibidir. Kira borcunu ödemesini ister sinirlenir bağırp çağırır ve 600 doları getirmesini söyler. İsa tekrar silahı kafasına dayayıp tam ateşlemek üzereyken dışarı çıkar. Ev sahibinin evine giderek onu öldürür. Sabah polis İsa'yı evinden alıp karakola götürür. İsa bir şey bilmediğini söyler. Eve döndüğünde kapıda düşüp bayılır ve karşı komşusu Meryem İsa'ya yardım edip evine götürür. Duvarda İsa'nın figüranlık yaparkenki resmini görünce İsa'ya, Sibel Can ve Mahsun, Kırmızıgül ile ilgili sorular sorar. Televizyondan duyduklarını İsa'ya anlatır. Meryem ile İsa arasında bir dostluk gelişir. Bir gün Meryem ile gezmeye giderler. Meryem'le kocasının arası iyi değildir. Bu arada diğer adamlar da İsa'nın peşindedir. Ev sahibinin oğlu İsa'ya borcu olup olmadığını sorar. İsa tüm borcunu ödediğini söyler. İsa para bulmak için yeni işler araması sonucunda bir reklam çekimine katılır. Katılımcılara hayattan ne bekledikleri, ne hayal ettikleri sorulur. İsa hayalinin başrol oynamak olduğunu söyler. Eve döndüğünde Meryem ve kocası kavga etmektedir, Meryem'in dayak yediği hissedilir. Ertesi sabah İsa Meryem'e uğrar, yüzü gözü şişmiştir. Meryem bunun aralarında olduğunu karışmaması gerektiğini söyler.

Meryem İsa'nın yanına gelerek ağlar ve İsa'dan kocasını öldürmesini ister. Meryem İsa'nın ev sahibini öldürdüğünü bilmektedir. İsa'nın ev sahibini öldürdüğü zaman Meryem'de onun yanındadır. İstanbul'a geldiklerinden beri ev sahibisiyle birlikte

olmaktadır, kocası da bunu bilir fakat ev sahibinin yanında çalıştığı için bir şey diyemez. İsa Meryem'in kocasını öldüreceğini söyler fakat ev sahibinin ölümünden sonra dikkat çekmemesi için cesedini yok etmeye karar verirler.

Cinayeti planladıkları gece polis gelip Meryem'i götürür. Eşi bıçaklanmıştır. Bu arada İsa bir iş için 1 aylığına şehir dışına gider. Meryem döndüğünde İsa'ya her şeyin güzel olacağını söyler. Aradan zaman geçer, İsa döndüğünde Meryem'le Serdar'ın birlikte olduğunu anlar. Evin kapısını çalar Meryem'e silahı çevirir. Meryem Serdar'la uzun süredir birlikte olduğunu ve cinayetin işlendiği gece bunu onların planladığını anlatır. İsa dışarı çıkar ve silah sesi duyulur.

3.2.1.3.2.3. Genel Değerlendirme

Üçüncü Sayfa, Demirkubuz'un daha sonraki filmlerinde belirginleşecek tavrının başlangıç filmidir. Bunu filmin başlangıcındaki Zeki Demirkubuz bağımsız yapımı ifadesinden anlamak mümkündür.

Üçüncü Sayfa'da her gün değişen dramların, cinayetlerin ardında yaşanan hayatlar bulunmaktadır. Filmde böylesi bir öykü anlatılmaktadır. İsa'nın geliş gidişleri, dizi seti görüntüleri, mekânlara giriş çıkışları film içerisinde kurgunun devamlılığını bozacak şekilde keskin hatlarla ayrılmıştır. Bu anlatım karakterlerin birbirlerine olan mesafelerini ve hayata tutunma çabalarını yansıtmak açısından filmde anlam kazanmaktadır.

Üçüncü Sayfa'da kapıların kapanmasına koridorlarda bir de ışıkların sönmesi eklenir. Filmde merhameti taşıyan Meryem'dir. İsa'nın dövülmesine tepki gösterir, onun borcunu öder, oysa kocası Meryem'i dövdüğünde İsa istediği halde yardım edemez. C Blok'taki Halit, Masumiyet'teki Yusuf gibi İsa da edilgendir ama sonuna kadar güvenip kendisini teslim ettiği Meryem tarafından aldatılınca patlar. Aç kaldığı, borcunu ödeyemediği kısacası sefaleti yüzünden kendini öldüremeyen İsa, aldatıldığını duyunca duraksamadan intihar eder.

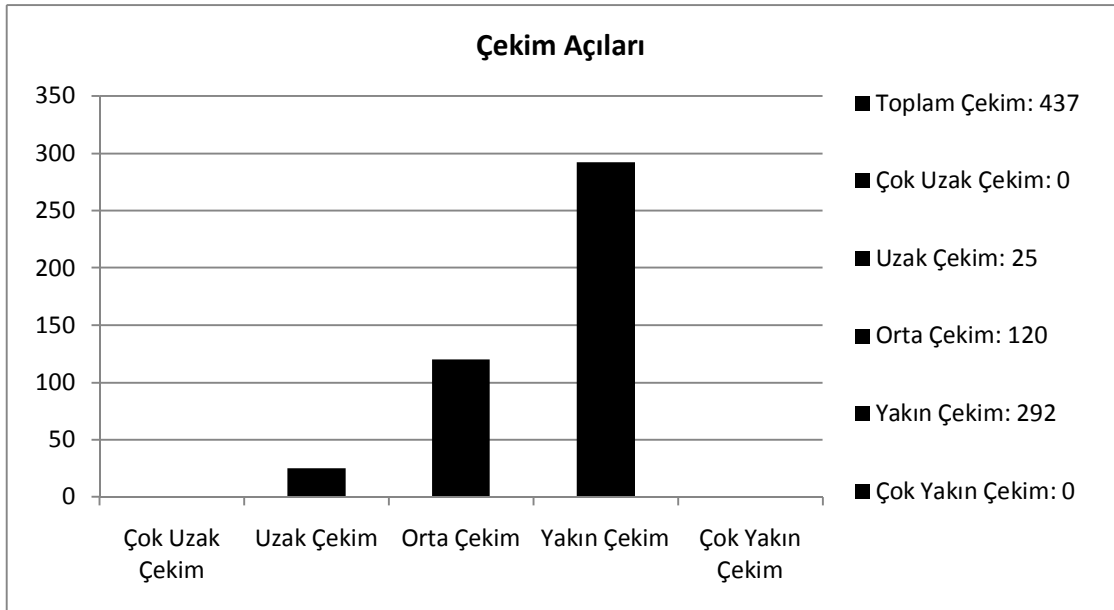
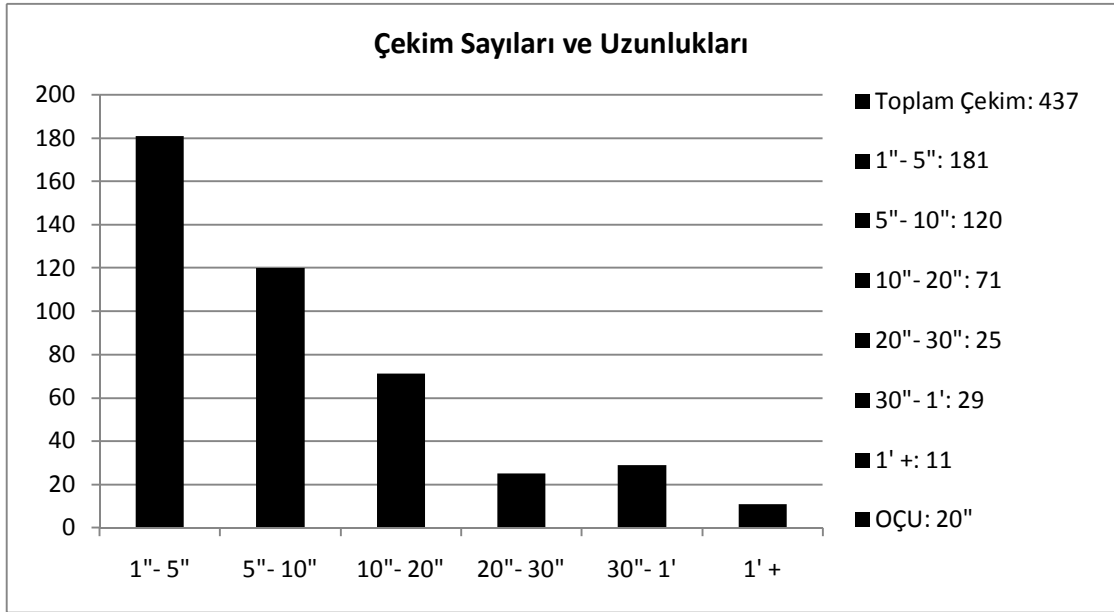
Karakterler yaşam mücadelesinde çevrelerine karşı ilgi ve sevgilerini yitirmişlerdir. Çocuklara bile direk sevgi ifadesi bile yoktur. Asık suratlı, mesafeli, seyircinin özdeşleşmesinin zor olduğu, bir yönüyle kötü insanlardır. İçinde bulunduğu çıksızlık

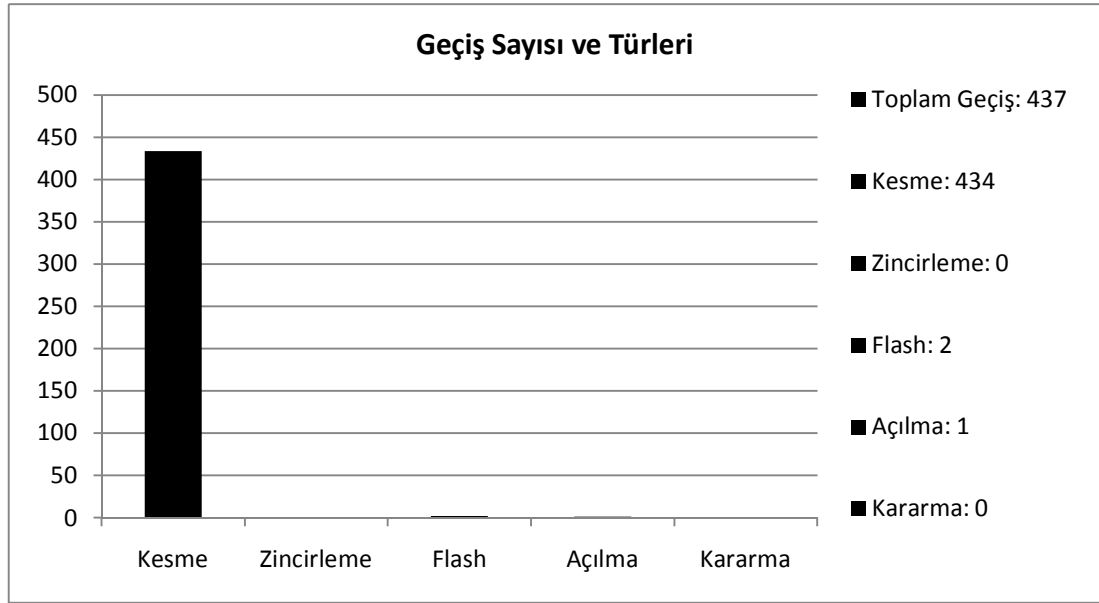
yaşadıkları mekânlarla da betimlenmektedir. Kapılarla ve köhne mekânlarla karakterlerin mücadeleleri gösterilir. Parka gittiklerinde bile yeşil yoktur, etraflarında grilik hâkimdir.

Demirkubuz'un karakterleri incelenebilecek kadar ilginçtir. Hem Masumiyet'e, hem de Üçüncü Sayfa'ya baktığımızda dinsel olarak kutsal isimler taşıyan karakterlerin (Yusuf, İsa, Meryem) ne suç işlemişlerse işlesinler aslında masum olduklarını, bu hayat şartlarında belki de başka bir şey yapmaya şansları olmadıklarını yansıtır. Dikkat edilirse her iki filmin de başkahramanı birer katil, ama her ikisi de aslında iyi insanlar. Öyle ya da böyle bir insanın hayatını bitirmiş olmaları onları kötü birer insan yapmıyor. Meryem ise pratik olarak hiç bir suça karışmamış olsa da düşündükleri ve planladıkları ile insanın kanını donduruyor. Yine de onun da bu çıkışsız dünyadan kurtulabilmek için aklına gelen tek şeyin bu olduğunu düşününce, insan ona da hak vermeden edemiyor.

Üçüncü filmi ile Demirkubuz bazı temel takıntıları olduğunu iyice ortaya koyuyor. Karakterler karşısındaki güçlü bir otorite, kapanmayan kapılar, eski Yeşilçam melodramları ve aslında o filmlerden kopup gelen öyküler, yalın ve gösterişsiz bir görüntü ve ses anlayışı, uzun ve kesintisiz monologlar ve tıpkı Hitchcock gibi perdede ufacık bir süre görünme isteği, en azından Masumiyet ve Üçüncü Sayfa'nın ortak noktaları. Televizyonun ve magazin insan hayatının içerisine çok girmesi insanların yavaş yavaş yaşadıkları gerçeklikten uzaklaşmaları sonucunu doğurmaktadır. Meryem'in çocuklarının isimleri, televizyondaki yüzlerle ilgili yorumları ve her şeylerini bilmesi günümüzün habercisidir. Meryem, Sibel Can'ı sevmediğini söylese de, çocuklarına Sibel ve Can isimlerini vermiştir. Filmde, diziler, magazin programları ile örülmüş bir sanal hayat ve gerçeklikten uzaklaştıran görüntülerin insan yaşamına etkisine dikkat çekilmiştir. Meryem, İsa'ya yaşadıklarının film olmadığını sürekli tekrarlanması ya da cinayet planını yaparken izlediği filmlerden etkilenmesi hayattan yabancılaşmışlığın göstergesidir.

3.2.1.3.2.4. Kurgusal Değerlendirme





- Üçüncü Sayfa'da ikili diyalogların azalması, filmin çekim sayısını ve ortalama çekim uzunluğunu etkilediği görülmektedir. Ayrıca uzun çekimlerde de belirgin bir artış vardır. Bu artış, yönetmenin ikili diyaloglarda dâhi kamera açısını değiştirmede daha cimri davranmasına bağlamak yanlış olmaz. Ayrıca, Masumiyet'te olduğu gibi ikili diyaloglarda karşılıklı konuşmanın yerine sadece bir tarafın konuşması, kamera açısının değişmesini engellemiştir. Filmde buna örnek teşkil edecek birçok sahne vardır. İsa karakolda ifade verirken sorguyu yapan polisin sadece sesini duyulur. Soruşturma boyunca polisin öznel kamerası vardır. İsa sorgu boyunca ekrana bakar. Benzer bir durum ise, İsa'nın katıldığı film seçmelerinde görülür. Tıpkı karakolda olduğu gibi izleyici İsa'yı, soruları soran kişinin öznel kamera açısı ile izler. Açı sürekli sabittir fakat mülakat yapılan kişiler değişir. Kesme ile yapılan bu geçişler rahatsız edici biçimdedir. Ayrıca mülakatın polis sorgusunu andıran bir mekânda yapılması, her iki durumun benzerliğine vurgu yapmaktadır. İki olayda da soruları soran kişinin öznel kamerası ile bakılır, açı değişmez, ortam karanlık ve soruları cevaplayanlar tedirgindir.
- Diğer filmlerde olduğu gibi, üst açıdan çekimler, televizyon sesinin baskın olması, kapanmayan kapılar ve bu açık kapıların oluşturduğu alan derinliğine yapılan vurgu Masumiyet'te de mevcuttur. İsa'nın evindeki oda kapıları sürekli açıktır.

- Demirkubuz kesme ile geçiş yapma geleneğini sürdürmüştür. Sadece 2 planda flash kullanmıştır. Fakat bu geçişin kullanım amacı geleneksel anlatıdan farklıdır. Meryem İsa'nın ev sahibini öldürdüğünü bildiğini söylediği uzun sahnede, açı değişmediği için iki görüntü arasında yönetmen bu geçişi kullanmıştır. Yönetmenin sıçramayı önlemek gibi bir derdi olmadığı düşünüldüğünde bu geçişin izleyiciyi rahatsız etme amacı taşıdığı görülmektedir. Zamansal geçişlerde dahi kesme kullanılmıştır. Meryem'i polislerin götürdüğünü gören İsa odasında oturmaktadır. Aynı açıdan farklı konumlarda duran İsa'nın görüntüleri kesme ile bağlanarak zamansal geçiş sağlanmıştır.
- Açılıp kapanan kapı ve ışıklarla yapılan doğal geçişler filmde fazlasıyla kullanılmıştır. Örnek verecek olursak, İsa'nın evine para almaya gelen adamlar koridorda beklerken ışık söner. Işığı tekrar yaktıklarında ise kamera açısı değişerek üst açığa geçer.
- Çekim açılarını gösteren grafikte de görüldüğü gibi çok uzak ve çok yakın çekim hiç kullanılmamıştır. Olayların genellikle iç mekânlarda geçmesi ve yönetmenin ayrıntı çekimine filmlerinde yer vermemesi bunda etkili olmuştur.
- Demirkubuz ilk kez farklı bir anlatı biçimini bu filmde uygulamıştır. Meryem, İsa ile konuşurken bir anda dudakları hareket etmez, tepkisiz yüzü görülür ve yaşadıklarını iç ses olarak anlatmaya devam eder. Açı değişince Meryem'in tekrar dudaklarının hareket ederek konuştuğu görülür. Belli bir süre sonra Meryem'in dudak hareketleri tekrar durur ve iç ses olarak konuşma devam eder. Bu sahnede yönetmen, farklı bir yolla izleyiciyi etkili bir şekilde rahatsız ettiği görülmektedir.
- İsa Meryem'e kahvaltıya gittiğinde, televizyonda yüzü maskeli mağdur insanların konuşmalarıyla İsa ile Meryem'in konuşmaları birbirine karışır. Yönetmen iki sesi eşit seviyede tutarak iki durum arasında bağlantı kurmuştur. Demirkubuz bu tür bağlantılara sık sık yer vermiştir. Başka bir sahnede ise, İsa para çalmakla suçlandığı adam tarafında dövülmesinin ardından çalıştığı prodüksiyona gider. O sırada, İbrahim Tatlıses'in şarkısının deneme çekimi yapılmaktaydı. İsa köşede sessizce ağlamasına rağmen yönetmen hıçkırık sesini yükselterek şarkı ile aynı oranda duyulmasını sağlamıştır. Demirkubuz bu şekilde İsa ile söylenen şarkı arasında bağlantı kurulmasını sağlamıştır.

- Öykü devamlılığı, özellikle dizi seti görüntülerinin ani şekilde olayların arasına girmesiyle sürekli bozulmuştur.
- Film sonunda kapı kapanır ve silah sesi duyulur. İlk kez kapı kapanmıştır ve o da ölüm ile sonuçlanmıştır. Ayrıca titrajda dramatik bir Türk filminin diyalogu duyulur. Yönetmen bu şekilde İsa ile film arasında bağlantı kurmuştur.

Üçüncü Sayfa, yönetmenin sinemasının genel özelliklerini taşımaktadır. Açık kapılar küfürlü konuşmalar, sabit kamera, kenarda kalmış karakterlerin kullanılması, müziğin film içerisinde çok önemli bir rolünün olmaması gibi. Filmde dikkati çeken bir özellikte Masumiyet'te Bekir'in hikâyesini anlattığı uzun sahnesi gibi bir sahenin bu filmde de bulunmasıdır.

3.2.1.3.3. Yazgı (2001)

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz (Albert Camus'un romanından)

Görüntü: Ali Utku

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Oyuncular: Serdar Orçin, Zeynep Tokuş, Engin Günaydın, Feridun Koç, Necmi Aykar, Şehsuvar Aktaş Demir Karahan

3.2.1.3.3.1. Filmin Konusu

Gümrük muhasebecisi olan Musa'nın (Serdar Orçin) hayattan hiçbir beklentisi yoktur. Şaşırtıcı derecede kayıtsız olan Musa, annesinin ölümüne dahi aldırılmaz. Hatta onu sevdiği halde ölümünden sevinç bile duyduğunu etrafındakilere söylemekten çekinmez. Aynı işyerinde çalıştığı ve hoşlanmadığı bir kızla (Zeynep Tokuş) sırf o istiyor diye evlenir. Ancak kayıtsız bir şekilde verdiği bu karar, onu kaderin bile bazı güçler tarafından yazıldığı dünyanın eşiğine getirir...

Hayatın anlamını sorgulamak... Nedenler ve nasıllar arasında kaybolup gitmek... Bu dünyaya neden geldiğini bir türlü anlayamamak... Ve en sonunda da bütün bu olanlara ve yaşananlara 'kayıtsız' kalmak, hayatın akışına müdahale etmeden geçip gitmek... (www.lokomotifkamera.com/zekdemyazgts.html.2009).

3.2.1.3.3.2. Filmin Öyküsü

Televizyon izleyip çekirdek çitleyen Musa uyuya kalan ananesine yerine yatmasını söyler. Sabah olduğunda annesinin kalkamadığını gören Musa, kahvaltı hazırlayıp annesinin yanına gider. Annesi uyanmayınca işe gider. İşten döndüğünde her şey bıraktığı gibidir. Musa annesinin yanına gidip bakar. Annesinin öldüğünü anlar. Mutfakta sütlü kahve yapıp televizyon izlemeye başlar. Ertesi gün işe geç kalmıştır patronunun kızması üzerine onlara annesinin öldüğünü söyler. Musa komşusu Necati ile konuşmaktadır. Necati bir sorunu olduğunu söyler ve Musa'dan yardım ister. Birlikte olduğu kadının onu aldattığından şüphelenmektedir fakat bunu ona nasıl itiraf ettireceğini bilemez. İsa'dan ona bir mektup yazmasını ister.

Musa Sinem ve Yavuz iş arkadaşıdır. Yavuz Musa'yı sinemaya davet eder Musa gelmek istemez daha sonra Sinem'i sinirli bir şekilde arabadan inerken görürüz. Sinem ve Musa birlikte sinemaya gider. Yavuz sinemanın tuvaletinde Musa'yı görür. Sinem ile Musa sinema çıkışı eve giderler fakat Sinem birlikte olmak istemez. Ertesi sabah Necati birlikte olduğu kadınla kavga etmektedir. Kadın evden çıkar ve polisle birlikte geri döner. Polis Necati'yi götürür. Necati geri döndüğünde Musa'ya her şeyin iyi gittiğini söyler. Bu arada Sinem'in evli olan patronuyla ilişkisi olduğunu anlarız. Sinem patronun karısından boşanmamasına sinirlenerek Musa'ya evlenme teklifi eder. Sinem hala patronuyla görüşmesine rağmen Musa ile evlenir. Necati onları tebrik etmeye geldiğinde Musa Necati'nin belindeki silahı fark eder. Necati sevgilisinin ağabeyleri peşinde olduğu için bir süredir ortalarda gözükmemektedir. Musa'nın eve erken geldiği bir gün karısını yatakta çıplak görür ve duşta bir adam vardır. Musa kendini fark ettirmeden dışarı çıkar. Necati ile karşılaşır. Necati'nin peşinde sevgilisinin ağabeyleri vardır. Silahı Musa'ya verir. Necati yanağından yaralanınca Musa peşlerinden ateş eder. Musa patronu Naim'in ayakkabılarıyla evinde gördüğü ayakkabıların aynı olduğunu fark eder ve Sinem ile Naim'in birlikte olduğunu anlar. Musa, Naim'in odasında karısı ağlayarak telefon açar. Musa polis tarafından tutuklanır. Naim'in karısını ve çocuklarını öldürmekle suçlanır. Musa tepkisizdir. Musa annesinin ölümüyle de suçlanır. Televizyonlarda annesinin ölümüne sevinip sevinmediği tartışılır.

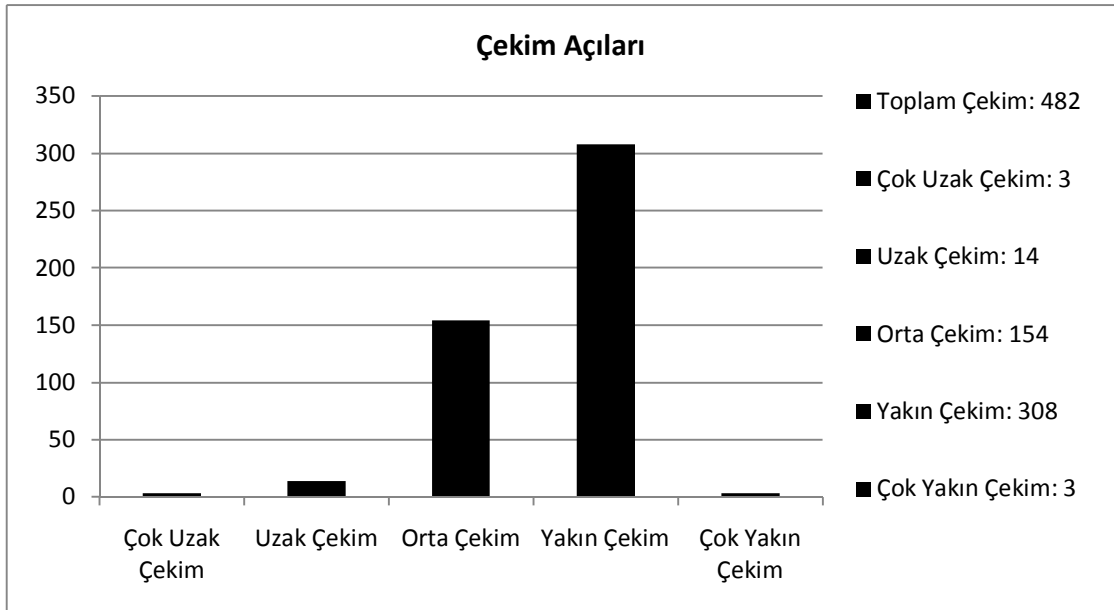
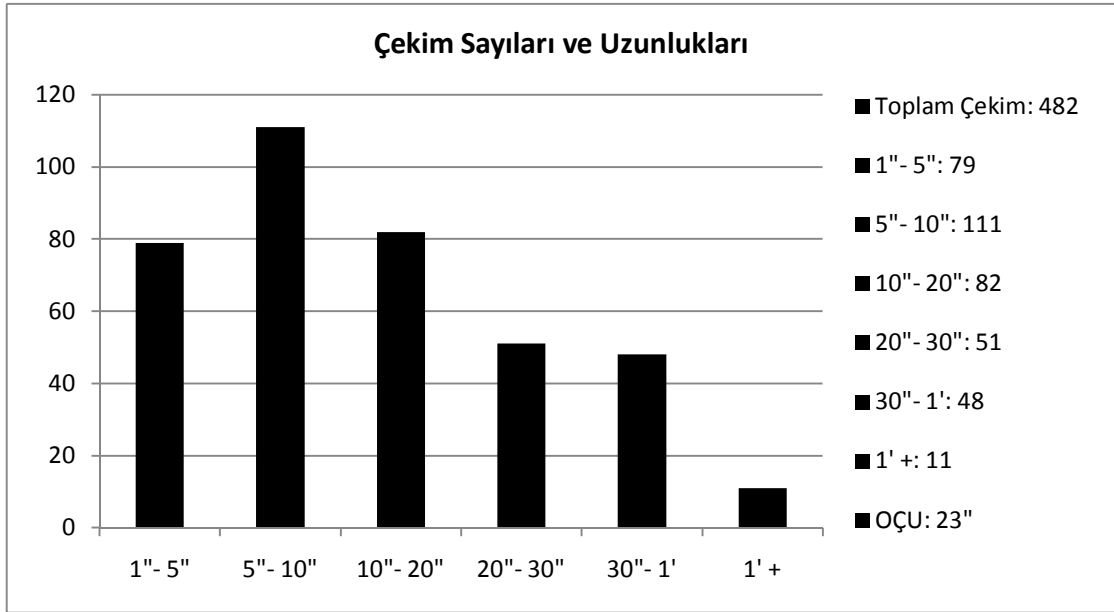
Aradan beş yıl geçtikten sonra her şey çözülür. Naim karısını ve çocuklarını kendi öldürmüştür ve bu duruma daha fazla katlanamayıp geride bir mektup bırakarak intihar

etmiştir. Böylelikle Musa da serbest kalır evine döner. Sinem kapıyı açar içeride ufak bir çocuk vardır. Yan yana otururken ekran kararır ve Musa; Annesini anımsadığını ve ilk kez ölüme bu kadar yakın olduğunu, o an annesinin neler hissettiğini merak ettiğini düşünür. “O an içim kımlıdar gibi oldu heyecanlanıp dinledim ama ruhum hala boştu” der.

3.2.1.3.3. Genel Değerlendirme

Yazgı Zeki Demirkubuz’un “Karanlık Üstüne Öyküler” üçlemesinin ilk filmidir. Zeki Demirkubuz, 'Yazgı'nın insanı tarif eden klişelere karşı olduğunu belirtiyor: "Sevgisizlik ve kayıtsızlık üzerine kurulu. Televizyon haberlerinde gördüğümüz: Yakınını kaybetmiş bir insan kameralar kendisine döndüğü zaman tepkisini birkaç katına çıkarıyorsa bence bu gerçek bir acıdan çok, bir rolü tarif ediyor". Yazgı filmi, Türkiye sinemasında ‘yabancılaşmış’ bireyi en iyi anlatan filmlerden biridir. “Yazgı”daki kahramanın bütün hayatı, kendi iradesi dışında belirlenir. İnsan yazgisına göre mi hareket etmek zorunda? Ya da bütün hayatı kendi iradesi dışında mı gelişir? Bu yazgı kaçınılmaz mıdır? Sorusuna Zeki Demirkubuz “Benim bu tip ifadelere karşılık düşecek bir sebebim yok. Böyle düşünülüyorsa da bu benim iradem dışında gelişen bir şey. Tabi ki ortaya attığınız şey algılara, yorumlara, çağrışıma açık bir şey. Zaten bunun için ortaya atılır. Ama benim dertlerim tam böyle değil. Bir kere Yazgı'nın başkahramanı Musa'ya yabancılaşmış birey tanımını yapmak çok modern bir yaklaşım olur ve doğru olabilir. Ama benim sorunum modernlik ötesi bir sorun. Modernist bir bakış değil, ya da modernin eleştirisinden yola çıkarak ulaştığım bir sonuç değil. Benim derdim bunlardan daha öte. Film, böyle bir durumu anlatmasına rağmen ben bunu öne çıkarmak için yapmadım. Daha çok insanın bir kader gibi yaşamak zorunda olduğu kişiliğini anlatmaya çalıştım. Ve asla bir modernlik çerçevesi içerisinde değil. İnsanın var oluşundan beri böyle bir gerçekle yaşadığını vurgulamak açısından bunu seçtim. Bunun dönemsel bir değeri yok” cevabını verir. İlk kez bir uyarılma üzerinde çalışan Demirkubuz, 'Yazgı'yla insanın varlık nedenini boşluk içinde çırpınıp durduğumuz hayatlarımızda bir türlü kendimize itiraf edemediklerimizin filmi yapıyor.

3.2.1.3.3.4. Kurgusal Değerlendirme





- Yazgı, Zeki Demirkubuz'un incelediğimiz üç filmi içinde ortalama çekim uzunluğu en yüksek filmidir. Ayrıca çekim uzunluklarını gösteren grafikte en dikkat çeken göstergesi ise, ilk kez 1 ila 5 saniye arasındaki çekim sayısının 1. sıradan 3. sıraya düşmesidir. Bu veri açıkça gösteriyor ki, Yazgı'da yönetmen diğer iki filminden daha uzun çekimler yapmıştır. Bu kadar uzun çekimlerinin yapılmış olması filmin konusuyla da ilişkilidir. Musa'nın derdi başkalarıyla değil kendisiyledir. Bu nedenle, Musa'nın savcı ile 15 dakikadan fazla sohbetini saymazsak film boyunca genellikle Musa ve onun dünyayı nasıl algıladığı gösterilir. Ev içinde kamera insanları takip etmez onların ne yaptıklarını, çıkan seslerden anlarız. Örneğin, Musa'nın annesi lavaboya girer. Orada çıkan su sesini duyulur fakat ne yaptığını görülmez. Kamera sabit bir şekilde 1 dakikadan fazla koridorda bekler. Bu tür çekimler filmde sıkça kullanılmıştır. Film boyunca Musa'nın evinde kamera hareket etmez. Sadece sağa ve sola pan yapar. Olup bitenler çoğu kez seslerden anlaşılır. İzleyicinin tamamlaması gereken sahnelerdir bunlar.
- Çekim açılarına bakıldığında, orta ve yakın çekim ağırlıktadır. Bunun nedeni, öykünün genellikle Musa'nın iş yerinde ve evinde geçmesidir. Musa'nın iş yerinde her kadrajda genellikle en az iki kişi gözükmektedir. Filmde az da olsa çok uzak ve çok yakın çekimler de vardır.

- Filimde açılma kararına haricinde film boyunca sadece kesme geçişler kullanılmıştır. Yönetmenin diğer filmlerinde kullandığı ortak unsurlar bu filmde de mevcuttur. Açılıp kapanan kapılarla yapılan geçişlerin kullanımı devam etmiştir. Buna en güzel örnek Musa'nın mahkemeye götürüldüğü sahnedir. Musa'nın mahkemeye götürüldüğü aracın kapısının açılmasıyla mahkeme önüne, kapanmasıyla mahkemenin içine geçiş yapılır. Demirkubuz filmde devamlılığa önem vermemiştir. Özellikle Musa'nın hapisaneye atılması birçok açıdan devamlılığın olmadığı bölümdür. Musa'nın neden hapisaneye atıldığını izleyici göremez sadece Musa ile savcının konuşmalarından, neden tutuklandığı anlaşılır. Olayların nasıl geliştiği bu diyalog sayesinde gün yüzüne çıkar. Musa'nın hapisanede 5 yıl kaldığı, yine savcı ile konuşmaları esnasında anlaşılır. Burada zamansal geçiş teşkil edebilecek görsel ya da yazılı bir unsur yoktur. Öyküde olayların çözüldüğü doruk noktası aslında bu bölüm olmasına rağmen yönetmen konuşmalar arasında öğrendiğimiz bilgiyi yeterli bularak klasik anlatı sineması ile sahip olduğu sinema anlayışı arasındaki farkı açıkça ortaya koymuştur. İzleyicinin adeta beklentilerini kıran bu duruma başka bir örnekte ise, Musa iş çıkışı sokakta yürürken hemen arkasında Sinem taksiden iner. Bundan sonraki görüntülerde Sinem, Musa ile aynı kadrajda birkaç defa gösterilerek izleyiciye karşılaşılabilecek hissi verilir fakat karşılaşmadan Musa evine gider. Burada izleyicinin beklentisi boşa çıkarılır. Musa eve gidip tekrar dışarı çıktığında ise beklenmedik bir şekilde Sinem ile sinema önünde karşılaşır.
- Yönetmen Üçüncü Sayfa filminde Meryem'in diyalogunda uyguladığı yöntemin benzerini bu filmde de uygulamıştır. Necati'nin dövdüğü kızın ağabeyleri ile sokak ortasında atışır. Necati ile Musa ne yapacaklarına karar vermek için konuşurken, Musa'nın konuşması duyulur fakat Necati'nin söyledikleri duyulmaz. Sadece ağız hareketleri görülür.
- Zeki Demirkubuz biçim olarak önceki filmlerinde kullandığı dilin burada da arkasında durmuştur. Uzun monologlar, kapılar ve televizyon unsurları; Zeki Demirkubuz sinemasının yalnızca içerik olarak değil, biçim olarak da oturmuşluğunu belgeliyor. Oyuncu yönetimindeki yetkinliğini de sergiliyor yönetmen film boyunca. Genç oyuncular Serdar Orçin, Zeynep Tokuş ve Engin Günaydın'ın öyküye yapışan performanslarının öncelikli müsebbiblerinden biri

de yönetmen tabi ki. Özellikle Orçin'in filmin ilk karelerinden sonuna kadar aynı yüz ifadesiyle oynaması, aktör-yönetmen işbirliğinin en belirgin göstergelerinden biri olarak öne çıkıyor.

3.2.2. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI

3.2.2.1. Nuri Bilge Ceylan'ın Hayatı

1959 yılında İstanbul'da doğan Ceylan'ın çocukluğu babasının memuriyeti nedeniyle Anadolu'da geçer. Ceylan, Çanakkale'nin Yenice Kasabası'nda sekiz yıl yaşadktan sonra 10 yaşında İstanbul'a döner. Nuri Bilge Ceylan 16 yaşından itibaren fotoğraf çekmeye başlamış, sergiler açmış ve albümler yayımladıktan sonra sinemaya yönelir. Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümünden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV bölümünde iki yıl öğrenim gördü. Ceylan sinemaya 20 dakikalık "Koza" adlı diyalogsuz siyah-beyaz ilk ve tek kısa filmiyle adım atar. Bu film, Ceylan'ın fotoğraf estetiğinin yansımalarını taşır.

"Koza" 1995 Cannes Film Festivali dâhil 17 uluslararası festivale katılma başarısı gösterir. Ceylan 1997'de ilk uzun metrajlı filmi olan "Kasaba" ile dikkatleri üzerine çekerken, 1999'da "Mayıs Sıkıntısı" adlı filmi ile bu çıkışını sürdürmüş, ulusal ve uluslararası pek çok festivalden ödül kazanır. Her iki filmde yönetmenin çocukluğunu geçirdiği kasaba yaşamının izleri vardır. Nuri Bilge Ceylan "Kasaba" ve "Mayıs Sıkıntısı"nın ardından "Uzak" filmi ile 2003 Cannes Film Festivali'nde "Jüri Özel Ödülü" ve en iyi erkek oyuncu ödülleriyle layık görülür. "Uzak" filminde yönetmen taşra-kent çatışmasını başarıyla işlemiştir. Yılmaz Güney'den sonra kazanılan en büyük uluslararası başarılar Ceylan'ın yükselişini tescil eder niteliktedir.

Ceylan, 2006 yılında ise eşi Ebru Ceylan ile başrollerini paylaştığı "İklimler" adlı filmi ile 2006 Cannes Film Festivali'nde Fipresci Ödülü'nü alır. Bu ödül Ceylan'ın dünya sinemasındaki yükselişini sürdürmesini sağlar. Ceylan'ın bu yükselişi 2008 yılında çektiği, küçük zaafaların büyük yalanları doğurmasıyla parçalanmış ailenin, gerçeklerin üzerini örterken bir arada kalma çabasını anlatan "Üç Maymun" filmi ile 61. Cannes Film Festivali'nde kazandığı İyi Yönetmen Ödülü ile perçinir. Ayrıca yönetmen bu filmde tanınmamış amatör oyuncularını kullanma geleneğini bozmuştur.

Ceylan sinema dilinin oluşmasında, Bresson, Antonioni, Ozu, Tarkovsky ve Kiarostami gibi dünya sinemasının usta yönetmenlerinin çalışmaları ve Çehov ve Dostoyevski gibi yazarların eserleri etkili olmuştur.

3.2.2.2. Nuri Bilge Ceylan Sineması'nın Gelişimi

Büyük mücadeleler ya da büyük sahneler olmadan Nuri Bilge Ceylan, durağan bir hayatı anlatan bir yönetmendir (Pösteki 2005, 140). Ceylan filmlerini minimalist bir şekilde çekmeye yani film üretim ve anlatımında olabildiğince yalınlığa önem vermiştir. Minimalizmin etkisi Ceylan'ın sinemasında, hareketsiz kamera, kesintisiz uzun çekimler ve doğal ışıkla yetinilen görüntüler olarak karşımıza çıkar. Ceylan bu uzun ve katıksız görüntülerde gerçekleri kartpostala benzer bir kadrajla göstermektedir. Bu kadrajları yakalamasında fotoğrafçılık alanında çalışmasının etkisi de vardır. Ceylan'ın görüntülemeindeki bu başarısı, yansıtmak istediği dünyayı en iyi anlatma çabasının sonucudur. Kendimizi, bizlerden düşünmeyi değil, 'anı hızla tüketmeyi' talep eden televizyonun 'akış'ına kaptırdığımız bir dönemde Nuri Bilge Ceylan sineması, aksiyonun olmadığı bir yavaşlıkta, günlük yaşamın sıradanlıklarını anlatan yalınlığıyla düşünmeyi talep eden bir sinema öneriyor (Akbulut 2005, 10).

Süssüz anlatımı, amatör oyuncularla çalışması, yapay dekor kullanmaması, durağan görüntüleri, düz yalın kurgusuyla minimalizme sadık kalarak bu başarıyı göstermesi Ceylan'ın Türk sinemasında yaptığı değişimi daha da değerli kılmaktadır. Yönetmen filmlerini, senaryonun yanı sıra çekim esnasında aklına gelen fikirleri de uygulayarak oluşturmaktadır. Nuri bilge Ceylan'ın bu şekildeki doğaçlamacı yaklaşımı filmlerine alışılmışın dışında bir tazelik, yaşanmışlık ve gerçek duygusu katıyor (Scognamillo 2003, 432).

Kamera sabittir, filmdeki karakterleri takip etmeyip yaşanan olaylara tanıklık etmektedir. Kameradaki bu sabitlik zamansal olarak uzun süren planları ve onun sonucunda seyirciye sorgulama sürecinin rahatça yapılabilmesi için zaman kazandırmaktadır.

Ceylan filmlerinde oyuncu olarak anne babasını ve yakın çevresini kullanır. Birkaç filmi haricinde tanınmış ünlü oyunculara yer vermemiştir. 2006 yapımı, "İklimler" filminde ise başrolleri kendisi ve eşi oynar.

Günümüz sineması görselliğe dayalı bir hal almıştır. İnsan aklının sınırlarını zorlayan kurgu teknikleri ve görsel “*effect*”ler artık sinemada çok daha büyük bir öneme sahip olmuştur. İnsanlar sinemada gördükleri çoğu inanılmaz görüntüye kurgu mu gerçek mi şüphesiyle bakarken, Ceylan sinemasındaki görüntünün gerçekliği konusunda şüphe olmaması onun görüntüyü insan gözünün algıladığı gibi yansıtmasının dışında kurguya müdahalesizliğinin de sonucudur.

Nuri Bilge Ceylan sinemasında, etkisinin görüldüğü İtalyan Yeni Gerekçilik Akımı’nın belli başlı özellikleri arasında yerinde çekim, amatör oyuncular, gerçek zaman kullanımı, öykünün gelişimi ile ilgili görüntülerin sıkça kullanılması, epizodik anlatım ve filmin gelişi güzel bir anda sonlanması gelir (Onaran; Vardar 2005, 205). Bu anlayış Ceylan sinemasının doğallığının en büyük nedenlerindedir. Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde taşra-kent karşıtlığını ve gidip gitmeme konusundaki kararsızlığı yansıtmaktadır. 1980 sonrası Türkiye’nin toplumsal özelliklerinde belirleyici bir unsur olan göç ve kentleşmenin Ceylan sinemasında yabancılaşma temasına eşlik eden en belirgin yan temalardandır.

Kasaba, Mayıs Sıkıntısı ve Uzak filmlerinde bu karşıtlık ve kararsızlığı görmekteyiz. Ceylan’ın filmlerinde, sıkıcılığı, iticiliği, cazibesizliği ve kentlere gitmek için umutlanmanın, hatta bunu saplantı haline getirmenin yansıtıldığı taşra hayatı ile kentin soğukluğu, karmaşıklığı altında ezilen yalnız kalan insanın yabancılaşmışlığı, soğukluğu gösterilmektedir. Yönetmen bu ikilemlerdeki çatışmaları sinema dilinde sade ve düz bir anlatım diliyle ifade etmiştir. İnsanların içlerinde yaşadığı bu büyük kargaşaya, devamlılığı olmayan küçük olayların birbiriyle bağlandığı bir öyküleme içinde sunulmuştur. Yaşanılan çatışmaları çözen bir olay örgüsü yoktur. Karakterlerin seçimi, davranışları fiziki yapıları ve düşünceleri izleyicinin onlarla özdeşleşmesini zorlaştırmaktadır. Bu Özdeşleşmemeyi “*Kasaba*” ve “*Mayıs Sıkıntısı*”nda görmekteyiz. Ceylan filmlerinde diğer bütün unsurlar gibi diyalog ve sesleri de minimal düzeyde kullanmaya dikkat eder. Genellikle göstermeyi amaçlayan yönetmen kartpostalsı görüntülerinin etkisini, diyalog veya seslerle bozmamaya çalışmıştır. Bu çerçevede müzik çok az ve seyirciyi etkilemeyecek şekilde düşük seviyede kullanılmıştır. Alışlagelmişin dışında diyalog ses ve fon müziği olmadan dakikalarca izleyiciyi görüntülerle baş başa bırakan bir sinema dili oluşturmuştur.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin ortak özelliklerine bakacak olursak;

- Film yapım sürecinde minimalizmi etkin biçimde kullanır. Minimalizmin etkisi oyuncu ve mekân seçiminde, kamera, ışık ve kurgu kullanımında görülür.
- Planları uzun, belgesel tadındadır.
- Kamera genellikle sabittir. Ayrıntı çekim yerine genel çekimler kullanır. Kadrajlarda alan derinliğine önem verir.
- Anlatımda görüntünün etkisini kullanır. Bu yüzden çekimlerinde genellikle doğa görüntülerini etkin bir biçimde kullanır.
- Genellikle fon müziği kullanmaz. Az da olsa kullandığı klasik müzik yabancılaşmaya katkı sağlar.
- Filmsel zaman uzamıyla oynamadan birebir yansıtır.
- Işık kullanmaz, ortam ışığı ile yetinir.
- Filmlerindeki oyuncular genellikle tanınmamış amatör kişilerdir. Oyuncu olarak ailesini veya yakın çevresini kullanır.
- Filmlerinde devamlılık sürekli kesilir. Olay örgüsünde iniş çıkışlar yoktur. İzleyicinin özdeşleşme ve bunun sonucunda rahatlama hissine kapılacağı anlatıma yer verilmemiştir.
- Genellikle filmlerinde senaryo, kurgu ve yönetmenlik kendisine aittir.

3.2.2.3. FİLMLERİ

3.2.2.3.1. Kasaba (1997)

Yönetmen: Nuri Bilge

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Müzik: Ali Kayacı

Görüntü Yönetmeni: Nuri Bilge Ceylan

Kurgu: Ayhan Ergürsel, Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Mehmet Emin Toprak, Mehmet Emin Ceylan, Fatma Ceylan, Havva Sağlam, Cihat Bütün, Sercihan Alioğlu, Semra Yılmaz, Latif Altıntaş, Muzaffer Özdemir,

Yapımcı: NBC Film (Nuri Bilge Ceylan) ve Kültür Bakanlığı'nın katkılarıyla

3.2.2.3.1.1. Filmin Konusu

Yönetmenin geçmişinden izler taşıyan film, Nuri Bilge Ceylan'ın çocukluğunun geçtiği Çanakkale'nin Yenice Kasabası'nda çekilmiştir. "Kasaba" taşrada yaşayan bir ailenin üç kuşağının gözünden anlatılmaktadır. Birinci bölümde mevsim kıştır. Öykü, ailenin 11 yaşındaki kızı Asiye'nin okuduğu okulda geçer. Asiye'nin burada yaşadığı sıkıntılar ve köyün sefaletinin adeta sınıfa indirgenmiş halini görmekteyiz. İkinci bölümde mevsim bahardır. Asiye ve kardeşi Ali'nin okul çıkışı ailelerinin onları beklediği mısır tarlasına yaptığı yolculuğu, doğa ile başa başa kalışlarını ve yolculukları sırasında yaşadıkları gösterilir. Üçüncü bölümde Asiye ve Ali, ailelerinin yanına varmıştır. Ateş etrafında aile toplanılır. Burada çocukların dede ve ninesiyle birlikte anne ve babası ayrıca köyün hayatını bitirdiğine inanan Saffet vardır. Bu ana kadar çocukların yansıttığı dünyayı bundan sonra büyüklerin gözünden görmeye başlarız. Çocuklar burada büyüklerin yaşadığı karmaşıklığa ve isyana tanık olur. Son bölüm evde geçer. Çocukların içlerindeki acımasızlık duygusunun rüyalarla birlikte yumuşamaya ve şefkate dönüşmeye başladığına tanık oluruz.

3.2.2.3.1.2. Filmin Öyküsü

Film sessiz ve sakin bir kasabada çocukların sokakta oynadıkları bir sahne ile başlamaktadır. Deli Ahmet adıyla çağırdıkları bir adamın karda düşmesine güldüklerini görülür. Deli Ahmet çocuklarla birlikte gülerken gülümsemesi yavaş yavaş yüzünde donar. Deli Ahmet ve ona gülen çocuklara uzaktan hüzünlü bir şekilde bakan Saffet'in yüzü görülür. Filmin jeneriği başlar.

Çocuklar okulun önünde "Andımız" ı okuyarak sınıfa girer. Çocuklar sınıfın içinde uçan tüyle oynarken öğretmen sınıfa girer. Öğretmen öğrencilere sırayla sesli bir şekilde kitap okuturken sınıfta bir koku olduğunu fark eder. Öğretmen kokunun nereden geldiğini bulmaya çalışır. Öğrencilerden beslenme çantalarını çıkarmalarını ister. Tek tek hepsini koklar. Asiye'nin beslenmesinin koktuğunu fark eder. Ona, annesinin bu yemeği ona nasıl verdiğini söyleyerek, yemeği atmasını ister. Asiye bu durumdan utandığı için sessizce ağlar. Pencereden bakıldığında karlar içinde bir çocuğun yamaçtan aşağı inmeye çalıştığını görülür. Derse geç kalan İsmail, ıslanmış bir şekilde sınıfa girer. Sobanın yanına bir sandalye çekerek oturur. Islanan çoraplarını sobanın üstüne asar. Bu

olaylar meydana gelirken, diğer taraftan da sınıfta öğretmen ve diğer çocukların davranışlarını izleriz. Çoraplardan damlayan suyun sesi, dışarıdan geçen insanlar, sınıfta uyuyan çocuklar, penceredeki kedi ve öğretmenin kucasına kadar uçan kuş tüyünü görülür. Hayat çok yavaş ve monoton bir şekilde devam etmektedir.

Saffet'in bu monotonluktan sıkılmış bir şekilde lunaparkı gezdiği görülür. Zaman geçer mevsim ilkbahardır. Havva ve kardeşi Ali okul çıkışı ailelerinin bulunduğu mısır tarlasına doğru gitmek için yola çıkar. Yolculukları sırasında mezarlıktan geçerler. Erik toplayıp yerler ve kaplumbağa ile oynarlar. Ali kaplumbağayı ters çevirip yoluna devam eder. Çocuklar nihayet anne, baba, dede, babaanne ve kuzen Saffet'in onları bekledikleri mısır tarlasına varırlar. Ateş etrafında toplanıp mısır pişiren ailenin sohbetine tanık oluruz. Dede savaş sırasında İngilizler tarafından Hindistan'a gönderildiğini anlatır. Babaanne ölen oğlunun acısını çekmektedir. Yurt dışında öğrenim görüp tekrar kasabaya gelen baba tarihi meseleler üzerine konuşmaktadır. Bu sohbetlerin tatmin etmediği Saffet kasabadan gitmek istemektedir. Dedesinin işe koyduğu fakat oradan çıkan Saffet, kasabanın çok sıkıcı olduğunu düşünmektedir ve babasına benzetilmesinden hoşlanmamaktadır. Dede kaderci Saffet ise isyan eden konumdadır. İlerleyen saatlerde çocuklar uykuya dalar. Ali, rüyasında ters çevirdiği kaplumbağayı ve annesini görür. Saffet ise kendisini boğan kasabadan askere gitmek için ayrılırken hissettiklerinden bahsederken; flash back ile yolda uzun yürüyüşünü izleriz. Dördüncü bölüm evde geçmektedir. Babaanne, eşini kaybetmekten korkmaktadır. Asiye yavaş yavaş uykuya dalar. Rüyasında mısır tarlasındadır. Dedesini yerde uzanmış görür. Asiye derenin yanında çömelir ve yavaşça elini suya uzatır.

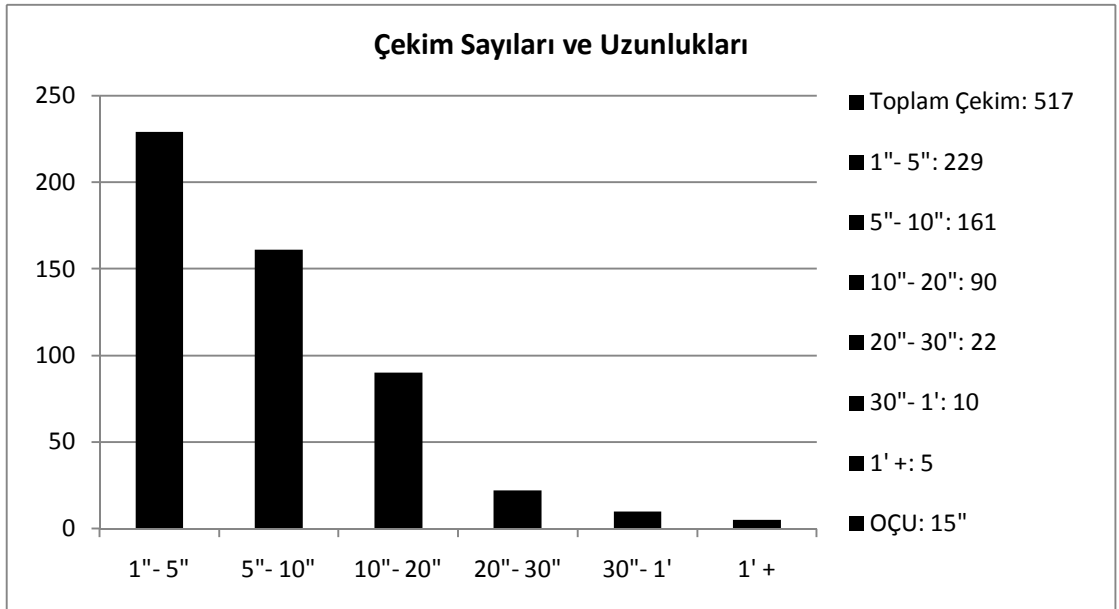
3.2.2.3.1.3. Genel Değerlendirme

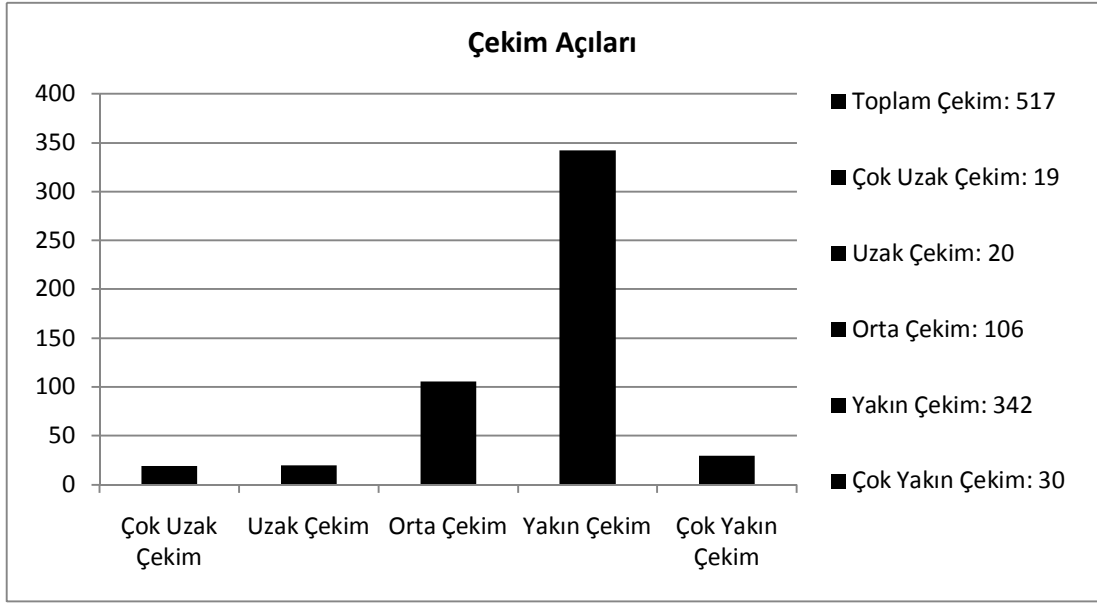
Bu döneme kadar sinemada romantik (ya da devrimci-romantik) anlatıların dekoru olmaktan kurtulamayan taşra, ilk kez seyirciyle konuşmaya başladı (Pay 2009, 13). Nuri Bilge Ceylan'ın bu filmi doğa ile içi içe olan çocukluğundan izler taşır. Çamurlu yollarla, karla kaplı dağlarla çevrili küçük bir kasabadan puslu manzaralar getiriyor karşımıza *Kasaba*. Bakımsız ilkokulu, öğretmen, çocuklar, ormandaki doğal yaşam, ters çevrilen kaplumbağa ve ateş başında oturup, bir yandan mısır közleyip diğer taraftan yandan 'her şeyi' konuşan bir aile yansıtılır filmde.

Filmin ilk sekansında Asiye'nin gözüyle sınıfta olup bitenleri izleriz. Sınıfta uçuşan tüyü kovalayan çocuklar, derse geç kalmış öğrencinin ıslak çoraplarından sobaya damlayan suyun çıkardığı ses Ceylan'ın "kristal öyküleme"sinin izlerini taşır. Gilles Deleuze, sinemada anlatıyı hareket-imgeye dayalı organik öyküleme ve zaman-imgeye dayanan kristal öyküleme olmak üzere ikiye ayırır. Karakterlerin karşılaştıkları olaylara tepki göstermesi yahut bizzat olayları tetikleyecek eylemlerde bulunmasını temel alan organik öykülemenin karşısında, karakterin sadece dünyanın görüntülerini dışarıdan seyreden bir "tanık" olduğu, saf görsel-sessel durumlara dayanan kristal öyküleme bulunur.

Filmde oyuncular amatör, sekanslar uzun ve öykünün gelişimiyle alakası olmayan görüntüler çoğunluktadır. Ceylan filmografisinin '*leitmotif*'lerinden biri olan kaplumbağa, bir ev olarak taşraya gönderme yapar. Bachelard'a göre "Bir kabuğun içinden çıkan varlıkta her şey diyalektiktir. Filmde birkaç defa karşımıza çıkan kaplumbağa imgesi vicdanla ilişkilidir. Kaplumbağayı ters çeviren Ali'nin vicdanını, rüyasında kaplumbağanın çırpınışıyla bağlantı kurularak fark edilir.

3.2.2.3.1.4. Kurgusal Değerlendirme





- Film siyah beyazdır. Bu şekilde kasabanın monotonluğu, tekdüzeliği yansıtılmıştır.
- Kasaba, yönetmenin ele alınan üç filmi içerisinde en kısa ortalama çekim uzunluğuna sahiptir. Ayrıca film, süre bakımından Mayıs Sıkıntısı ve Uzak'tan daha kısa olmasına rağmen çekim sayısının fazlalığı ile, iki filmin önündedir. Bu durum, yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi olmasına bağlanabilir. Ceylan'ın

doğayı resmetme anlayışı diğer iki filmine oranla daha kısa çekimlerle Kasaba'ya yansımıştır.

- Çekim açılarına bakıldığında, yakın çekimlerin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Film boyunca insanların yüz ifadelerinin sürekli gösterilmesi yakın çekimlerin fazla olmasında etkili olmuştur. Bu durum, yönetmen doğa ile birlikte insanları resmetme çabasının sonucudur. Çekim açılarına bakıldığında çok yakın çekimlerin özellikle Zeki Demirkubuz'a oranla oldukça fazla kullanıldığı görülmektedir. Çok yakın çekimler, Ceylan'ın "kristal öyküleme" anlayışının sonucu olarak artmıştır. Bu anlatı biçimi insan yüzünün ayrıntı çekimleri, doğa görüntü ve sesleri ile yansıtılır.
- Zeki Demirkubuz'da olduğu gibi kesme ile geçişler, Nuri Bilge Ceylan sinemasında da hâkimdir. Öyle ki geriye dönüşlerde başvurulan en yaygın geçiş olan flash, filmde geriye dönüşler olduğu halde kullanılmamıştır. Saffet'e ormanda sohbet esnasında dedesi Nuri, girdiği bütün işlerden ayrıldığını ne istediğini sorar. Saffet o an hayal kurar ve kasabadan ayrıldığı güne kesme ile dönülür. Kesmenin etkisiyle geriye dönüş olduğu anlaşılmasa da aile arasındaki sohbetin ilerleyişinden geriye dönüş yapıldığı anlaşılmaktadır. Saffet'in köyü terkettiği yolda yürüme sahnesi, üç dakikayı aşan süresiyle kesintisiz gösterilmiştir.
- Ali annesinin kucağında uyuduktan sonra rüya görür. Annesi pencere önünden yere düşer. Yönetmen, Ali'nin annesi düştükten sonra kesme ile ters dönmüş vaziyette çırpınan kaplumbağaya geçiş yaparak ikisi arasında bağlantı kurmuştur. Filmde birçok defa kullanılan kaplumbağa imgesi vicdanın göstergesi olarak kullanılır. Ali kaplumbağayı ters çevirip kaçarak vicdansızlık yapmıştır. Yönetmen Ali'nin vicdan azabını, annesi ile kaplumbağa arasındaki bağlantı ile yansıtır.
- Ceylan filmde dikkat çekmek istediği noktalara kurgu ile müdahalede bulunmuştur. İlk sekanstaki okul sahnesinde, öğretmen çocuklara kitap okuturken geç kalan öğrenci gelir ve ıslanan çoraplarını sobanın üzerine asar. Yönetmen, çoraplardan damlayan suyun sesi ve kedi sesini belirli bölümlerde yükseltip alçaltarak farklı yönlerde dikkati çeker.
- Yönetmenin minimalist anlayışı dublajlara da yansımıştır. Çoğu karakterin dublajının kötü olması aynı zamanda izleyiciyi soğutan bir etkidir. Buna ek

olarak ateş başında oturan aileyi sadece ateşin ışığını kullanarak görüntülemesi bu anlayışın yansımasıdır.

- Ceylan ormanda aile arasındaki konuşmaların bir bölümünde aile fertlerinin konuşmalarının devamlılıkları ile oynamıştır. Herkes farklı bir konudan bahseder. Yönetmen bu şekilde aile bireylerinin farklı dünyalarını yansıtır.
- Medeniyetten bahseden Ali'nin babasının burnunu karıştırdığı görüntün ardından birkaç saniye Saffet'i gösterip tekrar Ali'nin babası gözükür. Bu kez elma yediği gösterilir. Burada yabancılaştırma etkili bir şekilde uygulanmıştır.

Kasaba İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından izler taşır. Yerinde çekim, amatör oyuncular, gerçek zaman kullanımı, öykünün gelişimi ile ilgisi olmayan görüntülerin sıkça kullanılması, ve filmin gelişi güzel bir anda sonlanması bu anlayışın etkisini yansıtır.

3.2.2.3.2. Mayıs Sıkıntısı (1999)

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Mehmet Emin Toprak, Mehmet Emin

Ceylan, Fatma Ceylan, Muzaffer Özdemir

Görüntü: Nuri Bilge Ceylan

Müzik: J.S.Bach, Hendel, Schubert

Yapım: NBC Film (Nuri Bilge Ceylan)

3.2.2.3.2.1. Filmin Konusu

Film yönetmeni olan Muzaffer büyüdüğü kasabaya giderek oradaki yaşamı filme almak istemektedir. Bu doğrultuda Çanakkale'nin Yenice Kasabası'na gider. Filmin konusunu burada yaşayan insanların umutları oluşturacaktır. Bahçesindeki ağaçları kesimden kurtarma umuduyla tapu memurlarının yolunu gözleyen baba, müzikli saat alma uğruna günlerce yumurtayı yanında kırmadan taşıyan çocuk ve kurtuluşu büyük kente gitmekte arayan genç... Bu örnekler kasabanın yaşantısını ve umutlarını simgelemektedir. Muzaffer'in filmine oyuncu olarak anne, babası ve yakın çevresini katacaktır.

3.2.2.3.2.2. Filmin Öyküsü

Saffet pencereden sıkıntılı bir şekilde sigarasını içerek dışarı bakmaktadır. Dışarı çıkar ve postacıya doğru koşar. Üniversite sınavının sonuçları gelmiştir. Bir kahveye oturup zarfı açar. Yüz ifadesinden kötü bir sonuç geldiğini anlaşılr. Sıkıntılı bir şekilde çevresine bakınır. Muzaffer, el kamerasıyla birlikte kasabaya anne ve babasını ziyarete gider. Babası filmlerini elindeki handycam kamerayla çekip çekmediğini sorar. Muzaffer bu kamera deneme çekimlerinde kullanıldığını söyler. Muzaffer'in dışarıda olan annesi ve dayısının oğlu Ali eve gelir. Annesi ilkokula giden Ali'ye bir yumurta verir. Gece olduğunda Muzaffer'in annesi ve babası arasındaki konuşmalardan babasının yıllardır elinde olan tarlasının tapusu nedeni ile devletle bir sorunu olduğunu öğreniriz. Muzaffer film çekmek için çevresini ve insanları sürekli kaydetmektedir. Babası ile tarlaya gider. Çekeceği filmin senaryosuna bakarken bir yandan da babasını izler. Babası özenerek tarla ve ağaçlarla uğraşır. Muzaffer babasına yardım etmeye çalışır fakat beceremez. Tarlanın orman arazisi olup olmadığı konusunda bir ihtilaf bulunmaktadır. Muzaffer babasına arazinin devletin olduğunu söyler ve bu konuyu bu kadar kafasına takmamasını söyler. Muzaffer için değersiz olan bu arazi, babası için çocuğu kadar kıymetlidir. Babası 20 yıl önce bu ağaçları kendisi dikmiştir. Bu yüzden kadastrocular gelip ağaçları boyamadan önce onların yanında olması gerektiğini düşünür. Sürekli bu konuyu düşünen yaşlı adam yıllardır tapu kadastradan geleceklerin yolunu gözlemektedir. Saffet üniversiteyi kazanamaz fabrikada işe başlar. Üniversiteyi kazanamaması onu daha da sıkıntılı bir hale sokmuştur. Muzaffer, Saffet'in çalıştığı fabrikaya giderek onunla sohbet eder. Muzafferin bir taraftan da çekim yapması Saffet'in ilgisini çeker. Muzaffer, film çekiminde çalışması için Saffet'e teklifte bulunur. En büyük düşü İstanbul'a gitmek olan Saffet bu teklifi kabul eder. Muzaffer, Saffet'in görüntülerini de kaydeder. Okulda derse girip sınıfın içinde çekim yapar. Evin bahçesinde oturan Muzaffer okuldan dönen Ali ile sohbet eder. Birlikte dolaşırlar. Muzaffer yolda gördüğü kaplumbağayı ve Ali'yi de çeker. Ali'ye ağlama taklidi yaptırır. Ali'de Muzaffer ve kaplumbağayı çeker. Ali elini yumurta olan cebinden hiç çıkarmamaktadır. Eğer kırk gün yumurtayı kırmadan taşırsa Muzaffer'in annesi, Ali'nin babasını müzikli saat alması konusunda ikna edecektir. Muzaffer yumurtayı kaynatarak taşımamasını söyler fakat Ali bunu kabul etmez. Annesi Muzaffer'e Ali'nin sorumluluk kazanması için bunu yaptığını söyler. Saffet ve Muzaffer, mekân araştırmasına çıkarak

Pire Dayı'yı ziyarete giderler. Yatmakta olan Pire Dayı'yı dışarı çıkar ve sohbet ederler. Muzaffer onu film için deneme çekimi yapmaya ikna eder. Pire Dayı Saffet'in okuduğu senaryoyu tekrar eder. Ancak pek başarılı olamaz. Bu yüzden Muzaffer, anne ve babasını oynatmak ister fakat annesi filmde oynamaya karşıdır. Muzaffer anne ve babasını ikna etmek için daha önce çektiği görüntülerini izletilerek rolleri kabul ettirir. Muzaffer filmin hazırlıkları için İstanbul'a geri dönmüştür. Ali, dükkâna giderek müzikli saati babasına göstermek için ödünç alır. Saffet, işi bırakır ve Muzaffer'in onu aramasını bekler. Bu arada Muzaffer'in babası köye kadastrocuların geldiğini duyar ve bütün kasabada onları arar. Köyde ulusal bayramdan dolayı törenler düzenlenmektedir. Ali, eve dönüş yolunda yaşlı bir kadının eve bırakması için verdiği domates sepetini taşıırken, bir tane domatesi düşürür. Almak için eğildiğinde yumurtası kırılır. Buna sinirlenen Ali kümeden başka bir yumurta çalar.

Muzaffer çekim malzemeleri ve yardımcısı Sadık ile köye gelerek, mekân araştırmasına çıkar. İç mekân çekimleri için düşündüğü amcasının evine gittiklerinde evde sadece bebek olduğunu görürler. Bebek ağlayınca da evden çıkarlar. Muzaffer anne, babası ve Sadık'la çekim için Çanakkale'ye gider. Muzaffer filmi babasının planlarıyla çekmeye başlar. Muzaffer çekim sırasında hata yapan babasına para kaybettiği için sitem etmektedir. Ali'nin, Sadık'ta gördüğü müzikli çakmak çok ilgisini çeker ve Muzaffer'in annesine saat yerine müzikli çakmağı istediğini söyler. Çekimler sırasında baba kadastrocuların ağaçlara bıraktıkları işaretleri görerek Muzaffer'e kendisini Çanakkale'ye götürdüğü için kızar. Saffet'in sıkıntılı hali devam eder ve İstanbul'daki yaşam hakkında Muzaffer'den bilgi ister fakat Muzaffer köyde kalmasının daha doğru olacağını belirtir.

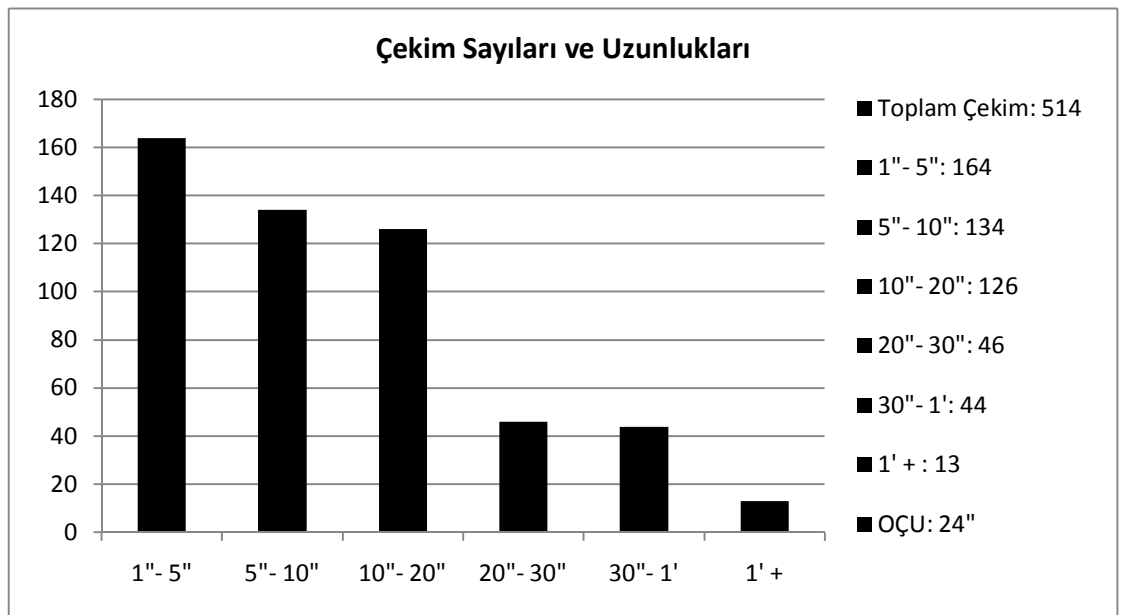
Çekimler bittikten sonra baba tarlada kalıp çevreyi düzenlerken Ali'nin yumurtasını bulur. Ağaç altında oturup elmasını yerken gözleri kapanır ve güneş doğar.

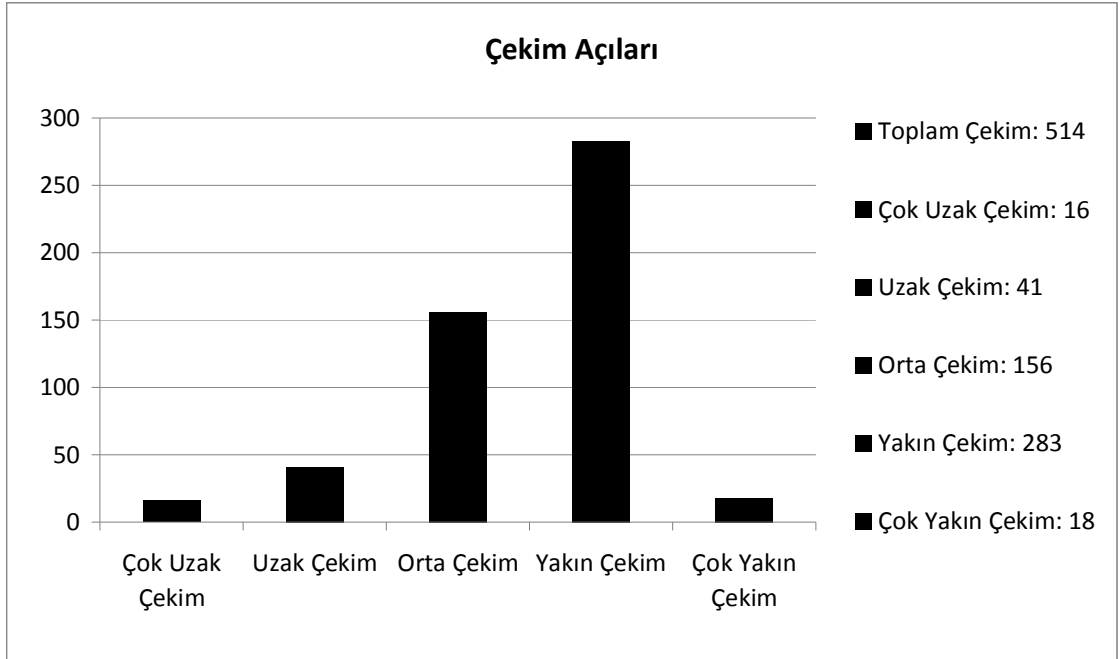
3.2.2.3.2.3 Genel Değerlendirme

Ceylan'ın ikinci uzun metrajlı filmi olan “Mayıs Sıkıntısı” yönetmenin sinemasının olgunlaştığının göstergesidir. Minimalist anlayışına uygun belgesel tadında çektiği film, görüntülerle düşündürmeyi amaçlıyor. Bilinmeyene özenme, büyük kentin sorunları, yaşama problemlerini, minimalist bir bakış açısıyla, insanın yalnızlığını ve çaresizliğini

bu denli başarılı, yalın bir şekilde Mayıs Sıkıntısı dışında çok az film yansıtabilmiştir. Filmin ana karakteri olan Muzaffer, bencil bir tavır içindedir. O, filmini çekme peşindeyken, kasabadaki hayat, babasının tarlasını geri alabilmek için verdiği mücadele, Saffet'in İstanbul'a gitmek istemesi ve Ali'nin müzikli saat tutkusu onun önemseydiği konular değildir. Filmde izleyicinin özdeşleşmesi kurgu ve filmdeki karakterler yoluyla engellenmiştir. Kişilerle özdeşleşmek yerine onların dramına tanıklık ederiz. Filmin konusunun temelini oluşturan bu dört karakterin sıkıntılarının çözüldüğünü film sonunda görmeyiz. Muzaffer filmini çekmeyi başarır, ama henüz bitirmiş değildir. Baba Emin, yıllarca beklediği kastroculara haklılığını kabul ettirme fırsatına kavuşamaz. Saffet'in İstanbul'a gitme amacı sonuçlanmaz. Ali ise, Muzaffer'in film çekimleri sırasında farklı bir müzikli alete sahip olsa da, müzikli saate ulaşmış değildir. Filmde bir mesaj kaygısı yoktur. Yaşam ve kuşak çatışması tüm saflığıyla gösterilmektedir. Muzaffer'in babası her yere bisikletle gidiyorken Muzaffer arabasıyla gitmektedir. Muzaffer'in genç yaşındaki boş vermişliğine rağmen babası yaşlı haliyle sürekli çalışıp idealleri uğruna çaba göstermektedir. Muzaffer Ali'ye yumurtayı pişirmesini önerince Ali hilelik olacağı için bunu kabul etmez fakat yumurta kırılınca hile yapar ve yumurta çalar. Köyde büyüyen Ali'nin dürüstlüğü, kentten gelen Muzaffer'in önerisiyle kaybolur.

3.2.2.3.2.4. Kurgusal Değerlendirme





- Nuri Bilge Ceylan, Kasaba'da doğayı ve insanları kısa çekimlerle resmederken Mayıs Sıkıntısı'nda daha uzun süreli çekimler yapmıştır. Kasaba'nın ortalama çekim uzunluğu 15 saniye iken bu filmde büyük bir artışla 24 saniyeye yükselmiştir. Çekim uzunluklarına bakıldığında filmde, 20 saniye ile 1 dakika arasında 90 çekime yer verilmesi ve 1 dakikanın üzerinde 13 çekimin olması OÇU'nu bu denli yükselmesinde etkili olmuştur.

- Çekimlerin büyük çoğunluğunun dışarıda yapılması uzak çekimlerin artmasına neden olmuştur. Bu çekimlerde insanlar doğa ile iç içe gösterilir. Örneğin, Muzaffer ile Ali'nin gezdiği görüntüde ve kadastrocuların geldiğini duyan Emin'in bisiklet ile peşlerinden gittiği görüntülerde sürekli uzak çekimler vardır. Ev içi çekimlerde dahi çok fazla yakın çekimler yoktur. Saffet eve geldiğinde annesi ile tartışır. Annesi neden işten çıktığını sorar. Bu esnada kamera onlardan uzakta odanın kapı eşiğinde konumlanmıştır. Saffet'in babasıyla evin koridorunda tartıştığı görüntüde de kamera yine uzaktadır. Her iki olayda izleyici olup bitene tanık olur ama mesafeden dolayı kişilerle yakınlaşmaz.
- Filmin son sahnesinde Emin'in ormanını geri alacağı umudunu simgeleyen güneşin doğuşu ile titraja geçişte kullanılan zincirleme geçiş haricinde, filmde kesme ile geçişler yapılmıştır.
- Yönetmen öykü devamlılığını doğa görüntüleri ve sesleriyle sürekli bozmaktadır. Örneğin, Muzaffer ve Ali yağmurdan dolayı eve koşarken yağmur ve küçük göletler gösterilip tekrar Muzaffer ve Ali'nin yolda koştuğu görüntüye geçiş yapılır. Ayrıca Muzaffer ailesiyle Çanakkale'ye gittiği sahnede yolculukları sadece iki kısa doğa görüntüsü ile gösterilir. Ardından Çanakkale'ye vardıkları görülür. Filmde zaman belli değildir. Sadece Ali'nin cebindeki yumurta ile Muzaffer'in anne babasının yanında kaç gün kaldığı anlaşılır. Muzaffer ilk kasabaya geldiğinde Ali yumurtayı cebine koymuştur ve çekimler bittiği gün Ali, yumurtanın 37 gündür cebinde olduğunu söyler.
- Ceylan'ın kristal anlatımının parçası olan doğa sesi adeta fon müziği görevi üstlenir. Dış çekimlerde diyaloglar haricinde sadece doğanın çeşitli sesleri duyulur. Örneğin Muzaffer Pire Dayı ile deneme çekiminden sonra evin etrafına bakınır. Bu sahnede bir dakikadan uzun bir süre doğayı Muzaffer'in gözünden izlenir. Ayrıca Ceylan bu sahnede görüntünün bir bölümünün hızını artırır. Gökyüzünde bulutların hızlandığı fakat Muzaffer'in sabit durduğunu görülür. Yönetmen burada Muzaffer'in hayatın akışına karşı kayıtsızlığını gösterir.
- Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim'in filmlerinde sürekli kullanılan televizyon imgesi bu filmde de mevcuttur. Muzaffer eve geldiğinde anne ve babası Türk filmi izler. Televizyon gösterilmez sadece sesi duyulur.
- Ceylan doğa tutkusunu, film içinde film sahnesinde açıkça ortaya koymaktadır. Muzaffer anne babasını filmde oynatmaya ikna etmeye çalışır. Daha önce

onların çekimini yapmıştı. Etkili olur düşüncesiyle o görüntüleri izletir. İzlettiği görüntülerde konuşmaların olduğu bölümler vardır fakat ses duyulmaz. Buna karşılık gök gürültüsü gibi doğa sesleri duyulur.

- Ali bakkala gidip müzikli saati dinler. Bakkaldan ayrılıp yolda yürürken saatin müziğinin hala devam eder. Ali'nin aklının hala saatte olduğu izlenimi yansıtılır. Bu ilgiye başka bir örnekte ise, Sadık müzikli bıçağı ile elma soyarken kamera tilt yapıp çakmak ile Ali'yi aynı kadraja alır. Ardından Ali'nin öznel açısıyla çakmağa baktığı gösterilir.

Nuri Bilge Ceylan, Mayıs Sıkıntısı'nda bir bakıma umutsuzluğa vurgu yapmıştır. Bunu, uzun çekimlerle insanların yüzündeki sıkıntıyı, doğa görüntü ve sesleri ile karıştırarak başarılı bir şekilde yansıtmayı başarmıştır.

3.2.2.3.3. Uzak (2002)

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan

Senaryo: Nuri Bilge Ceylan

Oyuncular: Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Toprak, Fatma Ceylan, Zuhal Gencer

Görüntü: Nuri Bilge Ceylan

Müzik: Mozart (K-364)

Yapım: NBC Film

3.2.2.3.3.1. Filmin Konusu

Mahmut, yıllar önce kasabadan İstanbul'a giderek fotoğrafçılık mesleğine başlamıştır. Mesleğinde belli bir seviyeye gelmiş maddi durumu iyi seviyede olduğu gözlenmektedir. Tek başına yaşadığı evinde yalnızlaşmış ve topluma yabancılaşmıştır. Arada sırada görüştüğü birkaç meslektaşı dışında sosyal bir yaşantısı yoktur. Ayrıca hala sevdiği fakat ayrıldığı karısı ve ziyaretine gitmediği annesi vardır. Evin içinde bile kuralları olan Mahmut'un düzenini kasabadan gelen Yusuf bozmuştur. Yusuf, iş bulma umidiyle geldiği İstanbul'da sokaklarda gezinip kadınların peşinden giderek günlerini geçirmektedir. Ev içindeki en ufak hareketi bile Mahmut'un sinirini bozmaya yetmektedir. Mahmut'un, Yusuf'u hayatından uzaklaştırma süreci, eski karısının Türkiye'den gitmesiyle kendisinin yabancılaşmış olduğu toplumdaki daha da uzak bir hale dönüştüğü başka bir süreci beraberinde getirir.

3.2.2.3.3.2. Filmin Öyküsü

Film, kasabasından ayrılan Yusuf'un kesintiye uğramadan 2 buçuk dakikayı geçen yürüyüşü ile başlar. Karlar içinde yürüyen Yusuf yola çıktığında kamera onun bakış yönüne pan yapar. Uzakta virajı dönen minibüs Yusuf'un önüne gelerek durur. Jenerik başlar. Mahmut önde, arka planda net görünmeyen bir kadın soyunarak yatağa uzanır. Kadın gittikten sonra telefon çalar. Mahmut cevap vermez. Telesekreterden gelen ses annesindedir. Annesi telefonu kapatınca Mahmut aramaya yeltense de vazgeçer. Stüdyoya dönüştürdüğü odasında resimler çekerek onları, şirket yetkilisi olduğu anlaşılan bir kişiye gösterir. Yusuf Mahmut'un evine gelir fakat Mahmut evde yoktur. Kapıcının da meşgul olmasından dolayı ne yapacağına karar veremeyen Yusuf sokakta bekler. Sokağın ortasında duran bir kızı gören Yusuf, güneş gözlüklerini takarak bir arabaya yaslanır. Kız beklediği kadınla Yusuf'un yanından geçerken yaslandığı arabanın alarmı çalar. Arabanın sahibi pencereden sinirli bir şekilde bakarak alarmı kapatır. Mahmut akşam geldiğinde apartmanın girişinde kapıcı masasında uyuyan Yusuf'u fark ederek onu uyandırır. Birlikte eve çıkarlar. Yusuf'un çalıştığı fabrika babasıyla birlikte bin civarında işçi çıkarınca, Yusuf'ta gemilerde çalışmak amacıyla İstanbul'a gelmiştir. Gemi sektörü hakkında fazla bilgisi olmadığı anlaşılan Yusuf'un, kulaktan dolma bilgilerle dünyanın dört bir yanını dolaşma ve dolarlarla maaş alma düşüncesi vardır. Mahmut'un yalnız ve yabancılaşmış yaşamında ev içinde kendi kuralları vardır. Tuvaleti kullanma, sigara içme konusundaki kurallarını Yusuf'a anlattıktan sonra yatacağı yeri gösterir. Yusuf'un ayakkabılarının koktuğunu fark eden Mahmut, onlara parfüm sıkarak kokunun daha fazla yayılmaması için onları ayakkabı dolabının kullanılmayan bir gözüne koyar. Yusuf sabah olunca bir hafta içinde kesinleşeceğini umduğu gemi işi için evden çıkar. Kar altında gezen çiftleri ve kadınları izler. Bu arada gemilerde çalışmak için iş görüşmelerinin Karaköy'de yapıldığını öğrenerek akşam eve gelir. Mahmut telefon görüşmesi yapmaktadır. Arkadaşlarıyla bir buluşma ayarlar ve telefonu kapatır. Buluşmaya Yusuf'ta gidecektir. Mahmut Yusuf'un eve geldiği ilk günden gittiği güne kadar iş bulma çalışmalarının nasıl gittiğini ve ne zaman işe başlayacağını sürekli sorar. Bir hafta süreceği söylenen iş bulma aşaması Mahmut'a pek inandırıcı gelmemiştir. Mahmut ve arkadaşlarının resim ve sanat üzerine yaptıkları koyu sohbetin arasında söyleyecek sözü olmayan Yusuf'u görürüz. Toplantı dönüşü apartman girişinde Yusuf'un ilk geldiği gün gördüğü kızı kapıcıyla konuşurken

görülür. Kapıcı Mahmut'a gelen paket olduğunu söyleyerek aşağı iner. Yusuf paketin gelmesini bekleyebileceğini belirterek kızla baş başa kalır. Kıza sürekli bakar ama konuşamaz. Yusuf eve geldiğinde biraz televizyon seyrederek yatacağını söyler. Bunu fırsat bilen Mahmut seks kaseti koyup izlemeye başlar. Bu sırada uyumayan Yusuf, gizli bir şekilde annesini arar. Kendisi gibi ailesinin de ekonomik durumu iyi değildir. Yusuf'un dergi almak için salona girdiğini gören Mahmut, hemen kanalı değiştirerek Türk filmi açar. Yusuf ayakta durarak filmi izlemeye başlar. Mahmut gitmesi için kanalı tekrar değiştirir fakat Yusuf gitmez. Son olarak Mahmut televizyonu kapatacağını söyler. Sabah olunca Yusuf Karaköy'e giderek acenteleri dolaşır. Bir kahvede sohbet ettiği adam, gemiciliğin macera olduğunu ve para kazanılmadığını söyler. Mahmut Yusuf'un bir hafta sürer diyerek geldiği İstanbul'da başına kalacağı hissiyle Yusuf'a olan antipatisi daha fazla artmıştır. Yusuf'un çoğu hareketi artık gözüne batmaktadır. Daha önce gizlice evi arayan Yusuf bu kez izin alarak aramıştır. Annesiyle konuşurken veresiye dış çekimi yapmadıkları için bağırdığı duyulur. Bu sesler Mahmut'un dikkatini çeker ve gizlice Yusuf'un kapısını dinler. Konuşma bitiminde Yusuf'a yakalanmamak için aniden mutfığa doğru giderken fare için yere döktüğü yapıştırıcıya basar. Sabah olunca Mahmut eski karısı Nazan ile buluşur. Nazan, boşanırken Mahmut istemediği için çocuğunu aldırıştır. Bu nedenle çocuğu olmayacaktır. Mahmut bunun acısını sürekli hissetmektedir. Nazan, evlilik yıllarında ortak aldıkları evi satmak için Mahmut'tan izin istemektedir. Yusuf'un artık sırtında bir yük olduğunu iyice düşünen Mahmut, işe yaraması için onu fotoğraf çekimlerine götürür. Mahmut tam istediği gibi bir manzara gördüğünde Yusuf'un ısrarına rağmen dışarı çıkıp çekmeye üşenir. Eve geldiklerinde telesekreter mesajlarından annesinin rahatsızlanıp hastaneye kaldırıldığını kız kardeşinden öğreniriz. Konuşma tarzından Mahmut'un ailesiyle pek ilgilenmediği anlaşılmaktadır. Mahmut annesinin yanına gider, Yusuf ise hoşlandığı kızını takip eder. Parkta yanına gitmeye yeltenirken kızın yanına başkası gelir. Mahmut annesiyle ilgilenirken Yusuf evde yalnızdır. Tek başına olmanın verdiği rahatlıkla evi dağıtmış Mahmut'un koyduğu tüm yasakları delmiştir. Yusuf televizyonda mankenleri izlerken Mahmut arar ve yarım saate kadar evde görüşmesi olacağını, akşama kadar dışarıda olmasını ister. Yusuf kabaca evi toparlayıp çıkar. Mahmut eve geldiğinde evin dağınıklığı sigara kokusu ve sifonun çekilmediğini görünce sinirli bir şekilde söylenerek evi toplarlar. Mahmut eve aynı kadını getirmiştir. Yusuf ise akşama kadar İstanbul'da kadınları izleyerek dolaşır. Eve geldiğinde Mahmut'tan sert bir azar işitir. Önce sigara

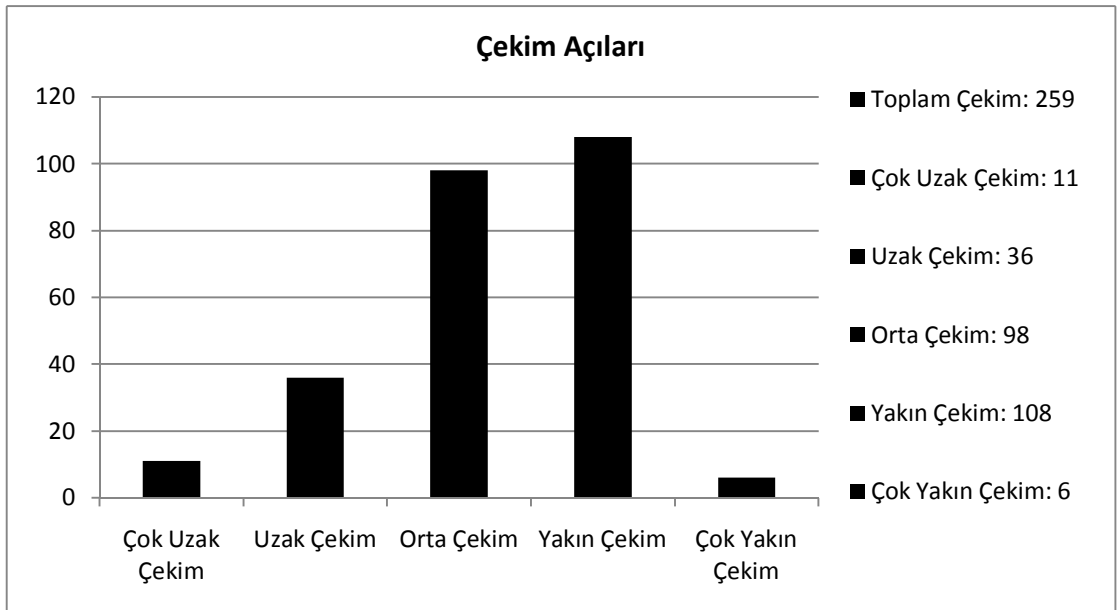
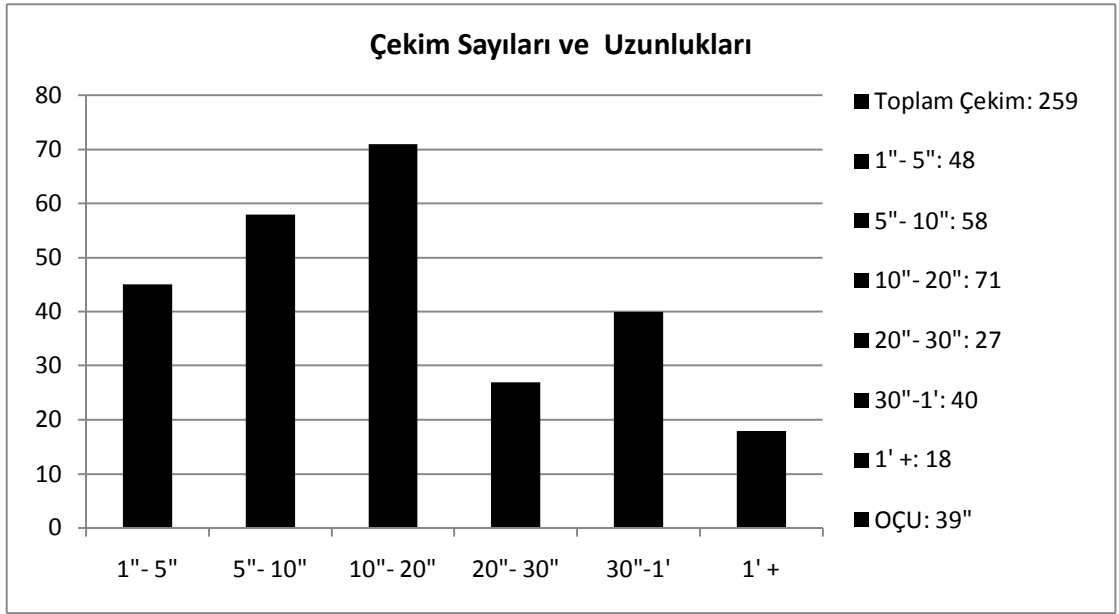
içmediğini söylese de sonradan kabul eder. Yusuf yeğenine aldığı ateş eden asker oyuncağını kakhahalar atarak Mahmut'a gösterir fakat Mahmut hala çok sinirlidir ve oyuncağı susturmasını söyler. Yusuf'a daha fazla katlanamadığını fark ederiz. Gelecekle ilgili planlarını sorar. Yusuf ise hala ihtimaller üzerinde durmaktadır. Bu Mahmut'u daha çok kızdırır. Mahmut köstekli saatini bulamaz ve Yusuf'tan şüphelenir. Fakat Yusuf görmediğini söyler. Biraz daha arayıp bulunca da Yusuf'a bulduğunu söylemeyerek ondan sinirini vicdan azabı duymasını sağlayarak alır. Mahmut'un eski karısı vedalaşmak için arar. Mahmut söylemek istediklerini bir türlü söylemez ve telefonu kapatırlar. Yusuf saatin nerde olabileceğine dair ihtimallerde bulununca da onu azarlayarak bu konuyu kapatmasını söyler. Yusuf, odasına geldiğinde Mahmut'un çantasını karıştırdığını anlar. Gece evdeki sese uyanırlar. Mahmut mutfağa geldiğinde farenin tuzağa yakalandığını görür. Yusuf'un fareyi dışarı atmasını söyler. Sabah olunca Mahmut sahilde dolaştıktan sonra havaalanına gider. Nazan'a görünmeden uçağa binene kadar onu takip eder. Eve geldiğinde evin yedek anahtarlarının ayakkabılıkta asılı olduğunu görür. Yusuf'un odasında eşyalarının olmadığını sadece sigara paketinin kaldığını görür. Sahile giderek Yusuf'un daha önce içme teklifini geri çevirdiği sigarasından içer.

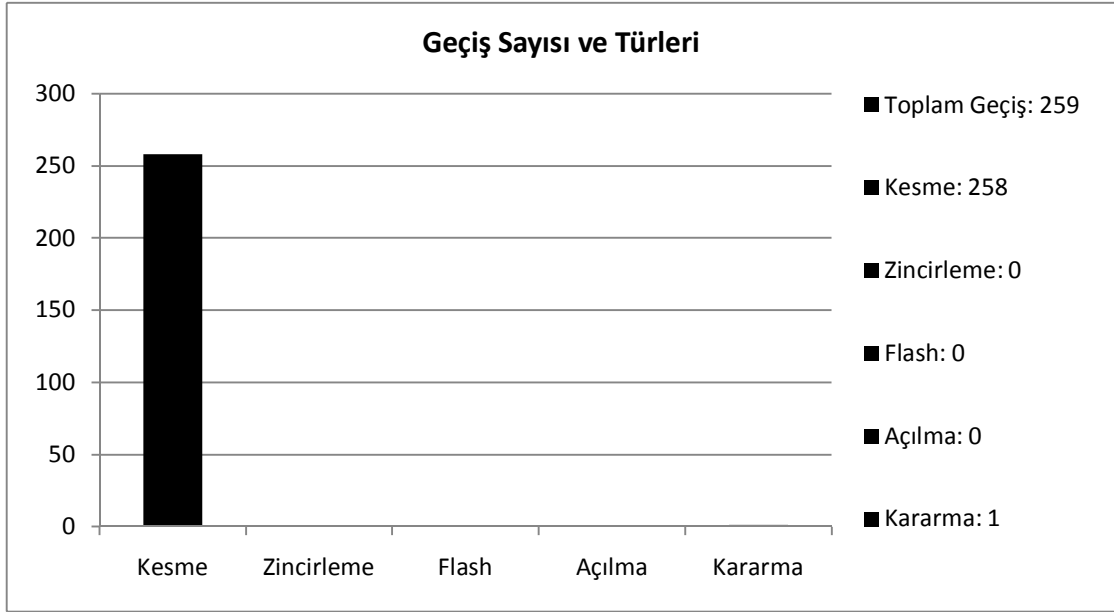
3.2.2.3.3 Genel Değerlendirme

“Uzak” adı, filmin çeşitli katmanlarında çok çeşitli yorum olanakları tanıyan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Uzak, yaşadığı sıkıcı kasaba ortamından kurtulmak isteyen Yusuf'un hayallerini, Nuri Bilge Ceylan'a göre gittikçe uzaklaşan kasaba değerlerini, aile sıcaklığını ve insanlar arasındaki uzaklığı simgeler. Filmde, insanın kendisine ve diğer insanlara olan yabancılaşması iki adam üzerinden anlatılır. Mahmut, evine gelen akrabasından rahatsız olan, annesinin hastalığıyla ilgilenmeyen, kardeşiyle samimiyeti olmayan modern dönem kent insanını temsil eder. Mesleğini bile sevmeyerek yapan Mahmut, hayattan bir beklentisi olmayan, kadınlarla sadece cinselliği paylaşan, misafirini hırsızlıkla suçlayan, hala bir şeyler hissettiği eski karısına duygularını açamayacak kadar içine kapanmıştır. Yusuf ise, işsiz kalan ve çıkış yolu bulmak için kente göç eden kasabayı temsil etmektedir. Mahmut'un beklentisiz hayatına göre Yusuf daha umutludur. İşe girip çalışmak isteyen, kız arkadaş edinmeye çalışan ve şehirde yaşama umudu olan bir Yusuf vardır. Bunlara ek olarak canlı fareyi kedilere teslim

etmeyecek kadar vicdanlı, misafir kaldığı evi kötü kullanacak kadar da düşüncesizdir. İki karakter birbirinin devamı gibidir; birinin zamanı geçmişken öteki'nin henüz başlamaktadır. Mahmut da İstanbul'a ilk geldiğinde Yusuf'ununkiye benzer bir süreç yaşamıştır.

3.2.2.3.3.4. Kurgusal Değerlendirme





- Uzak, Nuri Bilge Ceylan'ın incelenen üç filmi içerisinde çekim sayısı en düşük olanıdır. Kasaba'da çekim sayısı 517 iken Mayıs Sıkıntısı'nda bu sayı 514'tür. Uzak 259 çekim sayısı ile diğer iki filmin hemen hemen yarı çekim sayısına eşittir. Ayrıca 39 saniyelik ortalama çekim uzunluğu ile de öne çıkmaktadır. OÇU'nun bu kadar uzun olmasında, çekimlerin %60'ınının 10 saniye ve üzerinde olmasının etkisi büyüktür. Ceylan'ın ele alınan üç filmi içerisinde ilk defa bu filmde 1 ila 5 saniye arasındaki çekim sayısı 1. sırada yer alamamıştır. 1 ila 5 saniye arasındaki çekim sayısı 3. sırada yer alırken 10 ila 20 saniye arasındaki çekim sayısı birinci sırada yer almıştır. Örneğin, Yusuf'un köyden ayrıldığı ilk sahnede yönetmenin panoramik anlatımı ve gerçekçilik anlayışı hemen hissedilir. Yusuf tarladan otobüsün geçtiği yola kadar hiç kesme yapılmadan yürür. 3 dakikayı aşan bu çekimde sadece sola pan hareketi vardır. İstanbul'un kar altındaki genel görüntüleri Ceylan'ın kartpostalsı görsel bakışının yansımasıdır.
- Filmin büyük bir kısmı iç mekânda geçtiği için doğa görüntüsü ve sesi, daha önce incelenen iki filmde olduğu kadar ağırlıkta değildir. Ev dışında bu seslere yer verilirken, ev içinde döşeme sesi ağırlıkta olmakla birlikte ev içindeki diğer eşyaların çıkardığı sesler vardır.
- Çekim açılarına bakıldığında, öykünün ağırlıklı olarak evde geçmesinden dolayı orta ve yakın çekimler fazladır. Dış çekimlerde ise uzak ve çok uzak çekimlere

yer verilmiştir. Örneğin, Mahmut ve Yusuf çekim için köyleri dolaşır. Yolculukları sırasında kamera onlardan uzak konumdadır. Ayrıca, Yusuf hep uzaktaki gemilere baktığı sahnelerde çok uzak çekimler kullanılmıştır. Diğer taraftan çok yakın çekimler yok denecek kadar azdır. Bunlardan en önemlisi, Mahmut'un köstekli saatinin kaybolduğunu sanıp Yusuf'tan şüphelendiği sahnedir. Mahmut çekmeceyi karıştırırken saati görür. Ayrıntı çekim ile saat gösterilerek Mahmut'un saati bulduğunu söylemeyip Yusuf'a karşı yaptığı vicdansızlık yansıtılır.

- Zeki Demirkubuz'da olduğu gibi Ceylan da geçişlerde kesmelerden faydalanmıştır. Yusuf'un misafirliğinin süresi, filmde devamlılık olmadığı ve zamansal geçiş unsurları kullanılmadığı için beli değildir. Yusuf, kasabadan ayrılıp Mahmut'a misafir olduğunda, İstanbul karlar altındaydı. Yusuf, evi terk ettikten sonra Mahmut deniz kenarında sigara içerken yerde kar olmadığını görür. Bu bağlamda misafirliğinin kısa sürmediği anlaşılır. Ayrıca, Mahmut saati aradığı sahnede Yusuf'un valizine bakar. Valiz kapalıdır. Yusuf odasına girdiğinde valizin açık olduğunu görür. Buradan Mahmut'un valize baktığı gösterilmese de anlaşılır. Filmde iki karakter arasında kesmelerle sürekli bağ kurulur. Mahmut kız kardeşinin evinde televizyona baktığı sahnede, mankenlerin defile yaptığı kanalı izlediği görülür. Kesme ile evinde Yusuf'un aynı kanalı izlediği görüntüye geçilir. Kesilen tek noktaları aynı kanalı izlemeleriydi. Mahmut Yusuf'u kabullenemeyip ona üstünlük kurmak istese de, deniz kenarına her gittiğinde uzakta giden bir gemi yani Yusuf gözükür. Kabullenemese de Yusuf hep ondan ilerdedir. Film sonunda Yusuf'un beğenmediği sigarasını içerek onu kabullenecektir.
- Mahmut ile Yusuf'un hayata bakışları farklılıkları, her ikisinin de pencereden dışarı baktığı görüntünün peş peşe verildiği sahnede vurgulanır. Mahmut'un yere oturarak pencereden baktığı görüntüden kesme ile Yusuf'un ayakta durarak pencereden baktığı görüntüye geçilir. Yusuf'un bakışından sonra onun ilgi duyduğu kızın sokaktan geçtiği görüntüye, ardından uzakta giden gemiye kesme yapılır. Sadece bu sahne filmi özetler. Mahmut'un çömelmiş pencereden baktığı görüntü, hayata karşı duracak gücünün kalmadığını aynı zamanda hayattan beklentisinin olmadığını gösterir. Yusuf'un ayakta durarak pencereden baktığı çekimden kesme ile hoşlandığı kıza ardından uzaktaki gemiye geçilmesi ise,

Yusuf'un hayata karşı duracak gücünün ve uzak olsa da hayattan beklentilerinin olduğunu gösterir.

- Öykü ilerleyişinde kurgusal anlamda kopukluklar vardır. Mahmut'un eski eşiyle neden buluştuğu konusunda bir fikir yoktur. Hatta eski eşi olduğu bile sonrada anlaşılır. Bir anda konuştuklarını görür. Filmin sonlarına doğru Mahmut'un cinsel beraberliği olan kadının, sebebi bilinmeyen bir şekilde onun banyosunda ağladığı görülür. Kadının neden ağladığı belli değildir. Ayrıca Mahmut eski eşiyle buluştuktan sonra deniz kenarına gidip düşünceli bir şekilde sigara içer. Akşam olur arabasıyla bir apartmanın önünde durup bir pencereye bakar. Baktığı pencerenin kime ait olduğu belli değildir. Bir önceki sahnede eski eşiyle konuşmuş olması, baktığı evin eski eşine ait olabileceği düşüncesini akla getirirse de bu kesin değildir. Başka bir örnek verecek olursak, Mahmut ve Yusuf çekim yapmak için çıktıkları yolculukta, nereye gittikleri, kaldıkları evin kime ait olduğu ve bu sürecin zamansal uzunluğu belli değildir. Yönetmenin bu durumlara açıklık getirme gibi bir derdi de yoktur.
- Yönetmen simgesel anlatımlara başvurmuştur. Yusuf iş aramak için gittiği iskelede büyük bir gemi yan yatmış vaziyettedir. Yusuf geminin yanından hızlıca uzaklaşır. Gemi Yusuf'un hayalinin gerçekleşme ihtimalini simgelemektedir. Diğer simgesel anlatım ise Mahmut'un otomobilidir. Otomobil çok küçüktür. Mahmut'un yalnız, sıkışmış, tek kişilik dünyasını simgeler. Derviş Zaim'in kullandığı balık metaforuna benzer bir anlatım *Uzak*'ta da vardır. Yusuf İstanbul'da gezerken olta ile yakalanan balıklardan bir tanesinin kutudan çıkıp dışarıda çırpındığını görür. Oradaki kutu kasaba, dışarıda hayatta kalmak için çırpınan balık ise Yusuf'tur.
- Yönetmenin 'kristal öyküleme'sinin örneği, Mahmut'un rüyasında televizyon izlediği sahnede ki yavaşlatılmış ayrıntı çekimlerinde görülmektedir.

Ceylan, "*Mayıs Sıkıntısı*"nda insanları doğa içinde görüntüleyip geniş alanları resmederken "*Uzak*"ta şehir insanını dar bir alana sıkıştırmıştır. Yönetmen daha önce ele aldığı doğa-insan teması yerine, yabancılaşma, kadın erkek ilişkileri gibi daha kişisel ve soyut temalara kaydığını görmekteyiz.

3.2.3. DERVİŞ ZAIM SİNEMASI

3.2.3.1. Derviş Zaim'in Hayatı

1964 yılında Kıbrıs'ta dünyaya gelen Zaim, 1974 Kıbrıs savaşı sonrası ailesiyle birlikte Türkiye'ye gelir. Boğaziçi Üniversitesi'nde işletme bölümünü bitirip, özel bir bursla İngiltere Warwick Üniversitesi, British Cultural Studies'te kültürel çalışmalar dalında yüksek lisans yapar. Zaim, okurken sinemaya olan ilgisi artar ve senaryolar yazmaya başlar. Bu senaryoları çekip aynı zamanda televizyon belgeselleri de yapar. Aynı zamanda kitap da yazan Zaim, 1995'te yayımlanan "Ares Harikalar Diyarında" isimli romanı "Yunus Nadi Roman Ödülü"nü alır. Zaim yazarlığının sinemasına nasıl katkı sağladığını şu şekilde ifade eder:

"Anlatı yapısını gördüğünüz zaman incelediğiniz zaman derinlemesine romanla uğraşırken bu sizin sinemayla ilgili uğraşlarınıza da olumlu bir şekilde etki ediyor. Mesela karakterleri daha iyi geliştirebiliyorsunuz. Anlatı içerisine bir şey yerleştirip, sonra yerleştirilen bir şeyin etkisinin nasıl ortaya çıkacağına ilişkin daha ince hesaplar yapabiliyorsunuz. Aksiyon çizgisinin nasıl geliştirileceğini, çizginin nasıl yukarıya çekileceğini, bir eğri çizileceğini yükselerek gelişen çalışmanın ne olduğunu daha önceden düşünmüş oluyorsunuz."

Roman yazmanın da sağladığı katkılarla birlikte Zaim'in sinemaya olan ilgisi yönetmen ve yönetmen yardımcılığı yaptığı kuruluşlarda devam eder. Yazarlığın da etkisiyle filmlerinde öyküleri kısa ve özdür. Kısa öykülerini derinlemesine incelerken ayrıntıları gösterme çabası vardır.

"... Deyim yerindeyse damlaya damlaya birikti. Önce kısa film senaryoları, sonra uzun metrajlı film senaryoları. Edebiyatla böyle haşır neşir olmak sinemayla olan ilişkimi pozitif etkiledi. Yüzme öğrenmek gibi bir şey bu. Nasıl ki yüzme öğrenmek için suya girmeniz gerekiyor, bizim de sinemayı öğrenmek için film yapmamız gerekiyor. Biz de hantal video kameralarla film çekmeye başladık; sinema kulübünde çektiğimiz orta metrajlı bir film vardı. Kendime ait deneysel filmlerim oldu... İngiltere'den dönünce de baktım yapımcılara götürdüğüm projeler pek ilgi çekmiyor, acaba ben kendi göbeğimi kendim kesebilir miyim diye düşünmeye başladım. Tabutta Rövaşata'nın yapım serüvenine başlamış olduk"

(<http://www.istegenc.com.tr/content/sinema/article.asp?lngArticleID=4326.200>)

Derviş Zaim, 1996 yılında kendi imkânlarıyla çektiği "Tabutta Rövaşata" ile, yurt içi ve yurt dışında toplam 12 ödül alarak büyük bir çıkış yapar. Yönetmenin bu filmdeki başarısını, 2000 yılında çektiği ve altı ödül kazandığı "Filler ve Çimen", 2003 yılında çektiği bir ödül kazandığı "Çamur" ve 2006 yılında çekip sekiz ödül kazandığı "Cenneti Beklerken" takip eder. Zaim son olarak 2008 yılında hat sanatından ilham alarak Tuz Gölü'nde çektiği "Nokta" filmiyle 3 ödül kazanmıştır.

3.2.3.2. Derviş Zaim Sineması'nın Gelişimi

"Sinemanın yapması gereken şeylerden biri, içinde bulunduğu güç ilişkilerini teşhir etmek, masaya yatırmak, analiz etmektir. Diğeri de içinde bulunduğu coğrafyanın havasını ne kadar yansıtıp yansıtmadığı meselesi" olduğunu belirten Derviş Zaim'in filmlerinin en önemli ortak noktası, yönetmenin yaşadığı coğrafyanın, belli problemlerini ortaya koyan politik konulu olmalarıdır. Zaim ilk dört filmi bu anlayış temelinde çekmiştir. Derviş Zaim, sinema dilinden ziyade konuları itibari ile Türk sinemasında kendine farklı bir yer edinmiştir (Pösteği 2005, 55). Bu bağlamda, sokakta yaşayan insanların dramını ele aldığı "Tabutta Rövaşata", Kıbrıs sorununu ele aldığı "Çamur" ve Susurluk olayını ele aldığı "Filler ve Çimen" filmleri büyük yankı yapmıştır. Zaim filmlerinde, bu problemlere çözüm aramaz, sadece problemi göstermekle yetinir. Yönetmen seçtiği konular üzerine yapılan eleştirilere şu şekilde cevap verir.

"...Bizim yapmamız gereken şey, bu coğrafyada yaşadığın yüzyıllardır, 'bu coğrafyanın sana sunduklarını sinemaya nasıl tercüme edebilirsin?' üzerine düşünmektir. Ben bunu yapmaya çalışıyorum. Bu konuda gençlerin kafasının karışması muhtemel bir konu var. "Geleneksel sanatlardan yararlanıyor" diyorlar. Buna itirazım yok elbette. Ama bunu söylediklerinde eksiltici bir durum ortaya çıkıyor. Sanki ben arkaik, sıkıcı, ancak 50-60 yaşlarında belli sayıda insanın ilgilenebileceği konulara doğru gidiyordum gibi algılanıyor. Yok böyle bir şey! Niçin yok; geçmiş hiçbir zaman geçmez. Sen geçmişin geçtiğini, bittiğini zannetsen de sen fark etmesen bile o hep seninle beraberdir."

... Derviş Zaim'in filmografisi, fantastik olanla gerçekliğin, yoksunlukla sınıfsal farklılığın, tarihsel olanla bugünün, geleneksel sanatla sinema dilinin, estetikle estetik olmayanın gerilimine ve bağlantısına dayanan görsel bir bütün sunar (Pay 2009, 5).

Yönetmen filmlerinde sembolik anlatıma başvurarak politik kodları sıkça kullanmıştır. Tabutta Rövaşata filmindeki en önemli sembollerden biri sıcaklık diğeri ise tavus kuşudur. Yönetmen Filler ve Çimen’de kişilerin adlarıyla izleyicinin dikkati çeker. Filmde karakterler, haber alma teşkilatı başkanı Egemen Terzi, mafya babası Sabit Üzücü, sahtekar politikacı Aziz Bebek ve sıradan vatandaş temsili Havva - Adem isimleri ile kodlanmıştır. Zaim, bu anlatımını otantik temsile benzetip, otantik temsili şu şekilde açıklamaktadır.

“Bu tarihin, bu coğrafyanın, bu kültürün bize sunduklarından hareket ederek farklı bir sinema yapmak mümkün müdür meselesini düşünüyorum. Bunun için de biçimi ve içeriği oluşturmaya gayret ediyorum. Çünkü eğer burada yaşıyorsanız buranın orasını, haresini kullanarak sinemaya yansıtmak zenginleştirici bir çalışmadır. Bu düşüncenin bir parçası olarak filmlerimde bu tarz bir yönelim var”.

Zaim’in filmlerindeki karakterler mücadelecidir. Yaptıkları yanlış olsa bile mücadele ederler. Mahsun yaptığı hatalar yüzünden sürekli cezalandırılır, uyarılır fakat yapmaya devam eder. Havva film boyunca mücadele eder, Ali iyileşmek için sürekli yeni arayışlar içine girer. Zaim genellikle filmlerini dış mekânlarda çeker. İç mekânlarda ise televizyon en çok kullandığı anlatım aracıdır. Çoğu kez televizyon izleyiciye gerçeklerin nasıl çarpıtılarak yansıtıldığını göstermek amacıyla kullanılır.

Derviş Zaim, biçimsel anlamda, geleneksel anlatıya yakın filmler ortaya koymuştur. Metaforik anlatımını göz ardı edersek, kurgusu ve diğeri anlatı yapısını oluşturan öğelerin geleneksel anlatıya yakın olduğu gözlenir. Onun filmlerini bağımsız yapan yönü ise, seçtiği konular ve metaforik anlatımıdır. Derviş Zaim çok katmanlı, sembollerin birbirine örüldüğü, kahraman olmayan kahramanları ile tarihin üst üste binmiş katmanlarındaki ortak alanlara ve o anın zaafına dayanan öyküleri üzerinden diyalogu amaçlayan...öyküler anlatıyor. Ama en ayırt edici ve Zaim’in sinemasını bugünün gerçekliği içinde kendine has ve aykırı kılan, geniş tarihle kişisel tarihin karşılaşma anlarına ve o an içerisinde zayıf düşmüş, çaresiz, insani hatalar yapan insanları ele aldığı filmlerinde kurduğu estetiğin politik olanla ilişkisidir (Topçu 2010, 12).

Derviş Zaim'in filmlerinin ortak özelliklerine bakacak olursak;

- Yönetmen filmlerinde genellikle güncel politik sorunları bireylere indirgeyerek ele almaktadır. Toplumun genel sorunlarını, çözüm yollarını göstermeden yansıtır.
- Derviş Zaim, insan vicdanını harekete geçirmeye yönelik filmler yapmaktadır.
- Mücadeleci ve zorluklara, kısıtlamalara karşı koyan karakterleri vardır.
- Sık sık metaforik anlatıma başvurur.
- Bağımsız yönetmenlerin aksine genellikle tanınmış oyuncularını kullanır.
- Kısa öyküleri derinlemesine inceler.
- Anlatı içerisinde müziğe önem verir. Zaim filmlerinde müziğin, vurgunun yoğun olduğu yerlere dikkat çekilmesinde önemli olduğuna inanır.
- Zamansal geçişlerde genellikle kararmanın yanında ay, deniz, bulut, güneş, dalga, görüntülerini kullanmaktadır.
- Filmlerinde genellikle televizyon vardır ve senaryodaki boşlukları dolduran bilgiler verirken, eleştirel yönde de kullanılmaktadır.

3.2.3.3. FİLMLERİ

3.2.3.3.1. Tabutta Rövaşata (1996)

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Oyuncular: Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz, Ayşen Aydemir, Fuat Onan

Görüntü: Mustafa Kuşçu

Müzik: Baba Zula, Yansımalar

Yapım: Derviş Zaim, Ezel Akay

3.2.3.3.1.1. Filmin Konusu

Mahsun hayatını bazen çaldığı arabalarda, bezen de soğuktan korunmak için bilerek girdiği hapishanede geçirmektedir. Hapishanede de hırsızlığa devam ettiği için yargıçlar artık onu mahkûm etmek istemez. Ona dışarıda tek yardım eden balıkçı dostu Reis'tir. Reis (Tuncel Kurtiz) ona iş ve kalabileceği bir oda ayarlar. Mahsun, kahvede tanıştığı

uyuşturucu bağımlısı kıza aşık olur. Kız uyuşturucu parası bulabilmek için erkeklerle birlikte olur. Mahsun önceleri bunu fark etmemiş olsa da, ilerleyen zamanda fark edince hayal kırıklığına uğrar.

3.2.3.3.1.2. Filmin Öyküsü

Film, aç toplayan balıkçıların görüntüsüyle başlar. Daha sonra uyuşturucu alan bir kız görünür. Mahsun ve arkadaşı Sarı, balıklarını temizleyip parasını aldıktan sonra içki alıp içerler. Mahsun ve Sarı'nın evleri olmadığı için bir süre kahvede oturup, inşaata giderler fakat polis inşaatı basar ve Mahsun'u hırsızlıkla suçlar. Mahsun şuu kabullenirse de polisleri inandıramaz. Ancak kahveciyle yüzleşince doğru söylediğine inanırlar. Mahsun teknede uyurken soğuğa dayanamayıp bir araba alar. Arabanın ısıtıcısıyla ısınan Mahsun başka bir kayıkta yatan Sarı'nın yanına giderek arabaya gelmesini ister. Sarı uykusunu bölmek istemez ve tek başına arabayla gezerken bir köpeğe çarpar. Hemen köpeği veterinerine götürüp bırakıp oradan kaar. Sabah arabayı temizleyip aldığı yere bırakır.

Mahsun kahvede oturup hissettirmeden uyuşturucu bağımlısı kıızı izlemektedir. Mahsun kızdan hoşlanmaktadır. Polisin Sarı ile kendisini aradığını duyan Mahsun teknede yaşayan Sarı'nın yanına aceleyle gider. Fakat Sarı teknede ölmüştür. Mahsun polise yakalanma korkusundan cenazeye katılamamıştır. Kimsesi olmayan Sarı'nın cenazesinde sadece Reis ve birkaç arkadaşı vardır. Reis ve arkadaşları Sarı'nın mezarı başında içip mezarına şarap döker. İçişleri Müsteşarı'nın arabasını almakla suçlanan Mahsun'u polisler yakalayıp falakaya yatırır. Reis karakola çağrılıp, Mahsun'un onun da başını belaya sokabileceğini konusunda uyarılarak ona göz kulak olması istenir. Bunun üzerine Reis Mahsun'la konuşur. Ona kahve kapanana kadar orada kalmasını daha sonra kayıkhanede uyumasını söyler. Bu şekilde kışı atlatacaklarını söyleyen Reis, Mahsun'un kahveye olan borcunu da kapatacaktır. Fakat Mahsun araba almaya devam eder. Mahsun, Rumeli Hisarı önünde yapılan çekimi izlemektedir. Muhabir İnan'dan Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'e hediye edilen 50 tavus kuşundan bahsetmektedir. Bu kuşlar Rumeli Hisarı'na yerleştirilecektir. Kuşları görmek için içeri girmek isteyen Mahsun'a bilet alması gerektiğini söylenir. Daha önce biletsiz girdiğini söylese de içeri girmeyi başaramaz. Akşam olmuştur. Mahsun kahveye gittiğinde uyuşturucu bağımlısı kız kahvede oturmaktadır. Kahve kapanırken hesabı isteyen kahveci Zeki'ye hesabı

Reis'in ödeyeceğini söylese de Zeki tatmin olmaz. Zeki hesabı ödememesi halinde kahveye gelmemesini söyler. Mahsun çalmaya devam eder. Bu kez belediye otobüsü çalar. Tekrar polise yakalanır ve dayak yer. Mahsun'un uslanmayacağını anlayan Reis daha çok ilgilenmeye başlar. Mahsun sürekli öksürmektedir. Reis onu doktora götürüp, Zeki'den Mahsun'a yatacak bir yer vermesi için ricada bulunur. Zeki onu kahvedeki odalardan birine yerleştirir ve kahvenin tuvaletinde çalıştırır. Tuvaleti temizleyip para toplayan Mahsun, aşık olduğu kızın tuvalete girdiğini görür. Hemen üstünü başını düzeltip saçlarını tarar. Kız tuvalette uyuşturucu alırken fularını düşürmüştür. Mahsun kız gittikten sonra tuvalete girer ve fuları görüp alır. Masun artık araba çalmayı bırakır tavus kuşlarına kafayı takar. Gizlice girdiği Rumeli Hisarı'nda bir kuş yakalar. Dışarıda korna sesleri vardır. Türkiye milli maçta galip gelmiştir. Mahsun hisar içine uzanıp tavus kuşları ve kızını düşünür. Kız tuvaleti tekrar kullanmaya geldiğinde yıkayıp sakladığı fularını ona verir. Bu tutumu kızın dikkatini çeker ve biraz sohbet ederler. Mahsun tekrar hisara gidip tavus kuşlarını sevdiğinden sonra tuvaletten kazandığı parayla içki alır. Reis'in yanına giderek Sarı'nın mezarında içmeyi teklif eder. Mezarlıkta içip, Sarı'nın mezarına içki dökerler.

Mahsun kahveye döndüğünde kız ordadır. Yanına giderek tuvalet kapılarına kadın-erkek yazmasını söyler. Kız ise pamuk olup olmadığını söyler. Mahsun hemen eczaneden pamuk alıp gelir. Kız tekrar uyuşturucu alır. Mahsun sohbet esnasında kızın kalacak yeri olmadığını öğrenir. Ara sıra kahvenin odasında kalabileceğini söyleyerek odanın anahtarını kızı verir. Bunu fırsat bilen kız, uyuşturucu parası için birlikte olduğu erkekleri odaya getirir. Mahsun çok geçmeden durumu anlar ve çok sinirlenir. Tekrar araba çalan Mahsun Hisar'a gizlice girip bir tavus kuşu yakalar. Tavus kuşunu da abraya koyup gezer. Fakat araba bozulur. Uyuşturucu krizine giren kız, uyuşturucu için para aramaktadır. Mahsun'a onu taksime götürmesini söyler. Mahsun araba çalıp kızını götürür. Kız Mahsun'a beklemesini söyleyerek bir eve girer. Kız döndüğünde yarı baygın durumdadır. Mahsun kızını bir banka oturtur. Kahveye döndüğünde ise polisleri görüp geri döner. Reis'in teknesine kızını da alıp açılır. Dümeni bırakıp baygın olan kızın yanına çömelir. Kızın yanaklarından öpüp ona sarılır. Tekne bir kayaya çarpıp parçalanır. Bir gemi ikisini de kurtarır. Bu yaptığı bardağı taşırır. Kahveden kovulup Reis'ten dayak yer. Artık Reis onu kollamamaktadır. Aç olan Mahsun yine hisara gizlice girip tavus kuşu çalar. Kuşu keser fakat pişirmeden bekçiye yakalanır. Son

olarak kahvede oturanlar televizyondan Mahsun'un tavus kuşu çalıp yemeye çalıştığı öğrenilir.

3.2.3.3.1.3 Genel Değerlendirme

Filmin öyküsünü, Mahsun ve arkadaşlarının yaşam mücadelesi oluşturur. Ayrıca eroınman bir kız ile Mahsun'un kesişen yolları filmin yan konusudur. Yönetmen, yansıtmak istediği çarpıklıkları, çelişkiler üzerine kurar. Herkesin sıcak evinde uyuduğu şehirde, inşaatlarda ve teknelerde uyuyan, sadece ısınmak amacıyla araba çalmak zorunda kalan ve ısınmasının bedelini falakaya yatırılarak ödeyen Mahsun üzerinde anlatılan bu çelişkiler yumağı, film boyunca devam eder. Rumeli Hisarı'nın önünde poz veren turistlerin arkasında fazlalık gibi gözükken Mahsun, eşitsizliğin ve yok sayılmanın simgesi haline gelir. Mahsun'un ülkesinde olduğu halde yabancıların girdiği Rumelihisarı'na parası olmadığı için giremediği sahne, kapitalist sisteme eleştiri şeklindedir.

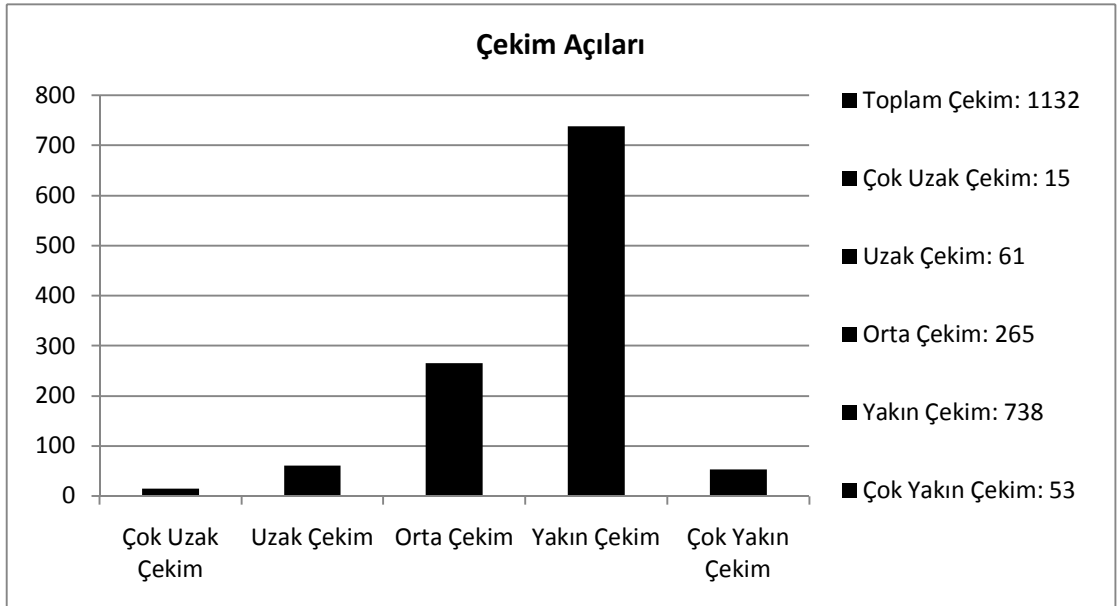
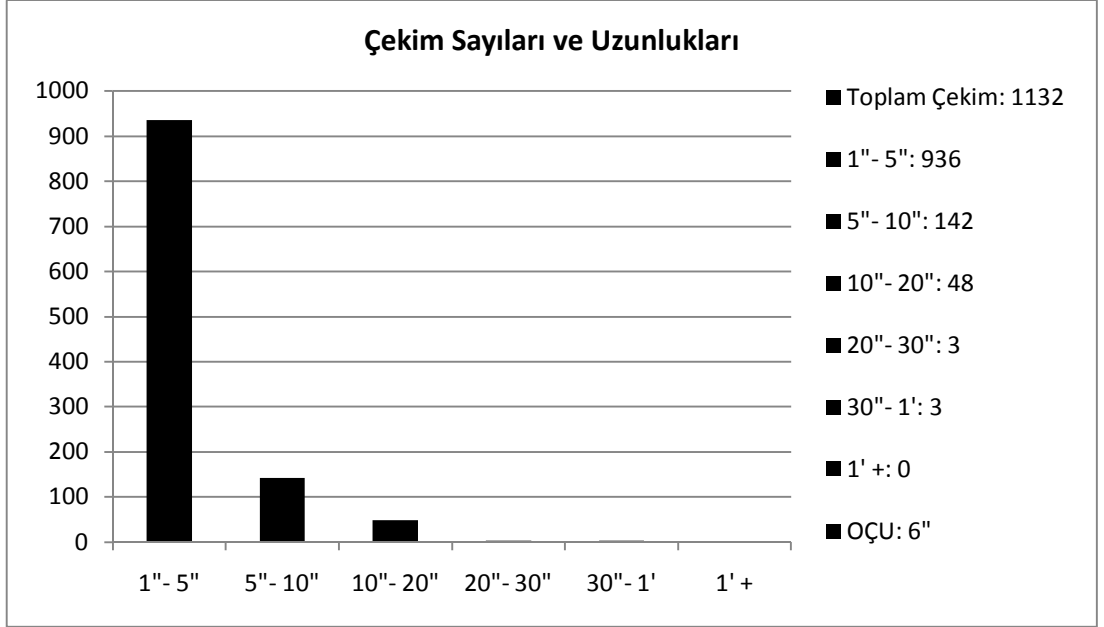
Futbol milli takımının kazandığı başarı sonucunda sokaklara dökülen insanların yaşadığı mutluluğu paylaşacak durumu olmayan "öteki" insanların temsilcisidir Mahsun. Onun Maçtan sonra yapılan sevinç gösterilerine tepkisiz ve şaşkın bakışı, bu durumun göstergesidir. Devletin ise bu insanların sorunlarını çözmek yerine yaptığı tek şey, hapse atmak, falakaya yatırmak veya birilerine baskı yaparak bu insanlara göz kulak olmasını sağlayıp, başından atmak olarak gösterilmektedir. Devlet, bu aç insanların karnını doyurmak için kestığı tavus kuşunu yemesine bile izin vermez. Televizyonda Mahsun'un tavus kuşunu kestığı haberin ardından sosis reklamının gösterilmesi, bu insanlar ile toplum arasındaki uçuruma dikkat çekilir.

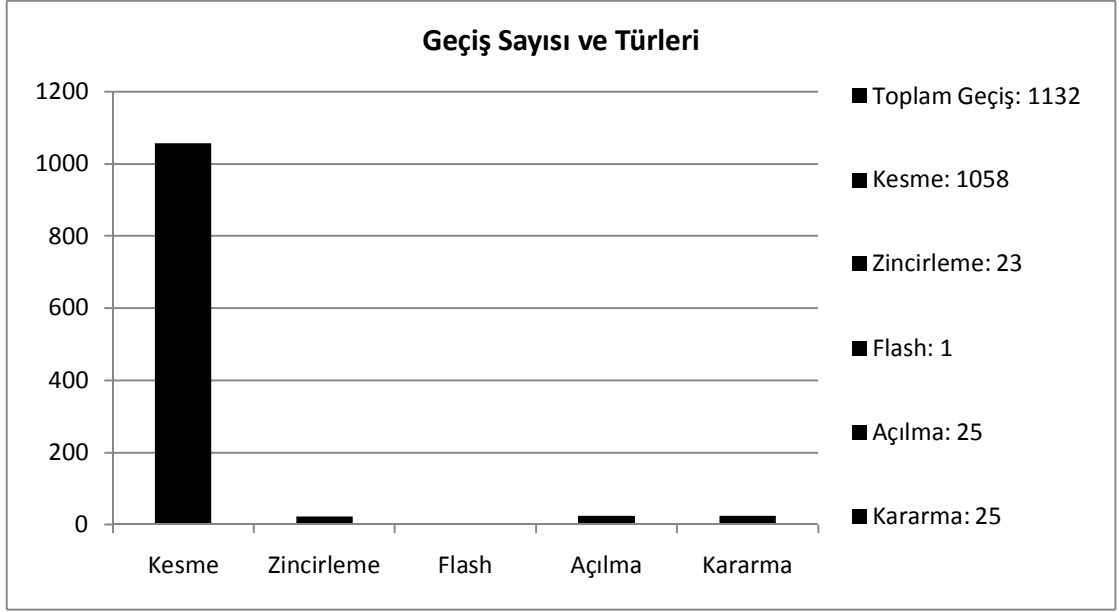
Mahsun'un arkadaşları Mahsun kadar kopuk değildir dünyadan. Ufakta olsa bağlantıları vardır. Mahsunun'un hayata tek bağlanma çabası eroınman kızdır. Mahsun'un tavus kuşuna karşı bir sevgi duyduğu gözlenir. Tavus kuşunun Osmanlı döneminde bereketi, bolluğu, çoğalmayı, kötülöklere karşı iyiliği simgelediğini öğrenen Mahsun, hayatını değiştireceği inancıyla tavus kuşunu almak ister.

Film boyunca oluşturulan çelişkiler fon müziklerine ve mekânlara da yansımıştır. İstanbul Boğazı'nın güzelliğinin yanı başında Mahsun sefaleti yaşamaktadır. Ayrıca

Rumeli Hisarı ve turistik mekân görüntülerinde fon müziği olarak mehter marşı ile birlikte hareketli melodilerin kullanılması bu çelişkinin yansımasıdır.

3.2.3.3.1.4. Kurgusal Değerlendirme





- Çekim uzunluklarına ve dağılımına bakıldığında Derviş Zaim'in filmlerinin geleneksel anlatı kalıplarına yakın olduğu dikkati çekmektedir. Tabutta Rövaşata'nın toplam çekim sayısının 1132, ortalama çekim uzunluğunun 6 saniye ve çekimlerin yaklaşık %85'inin 1 ila 5 saniye arasında olması biçimsel açıdan bu yakınlığı destekler niteliktedir. Ayrıca çekim sürelerini gösteren tabloya bakıldığında, 1 dakikadan uzun süren çekimin hiç olmaması dikkat çekicidir.
- Çekim açılarındaki ise yakın çekimler ağırlıkta olup en dikkat çekici göstergenin çok yakın çekimlerde olduğu görülmektedir. Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın çok az başvurduğu çok yakın çekimler, Derviş Zaim'in sinema anlayışında yadsınamayacak kadar fazla yer alır. Nitekim 53 tane çok yakın çekimin olması bu teşhisi doğrular niteliktedir.
- Zaim, filmlerinde kesme haricindeki geçişlere yer vermiştir. İlk kez zincirleme, flash, açılma ve kararlar geçişlerinin bu kadar çok kullanıldığı gözükmektedir. Zincirleme geçişler genellikle olayların bağlantısına vurgu yapmak için, flash ise hayal sahnelerinde kullanılmıştır. Birçok defa başvuru yapılan kararlar ve açılma ise sekanslar arasında kullanılmıştır. Eroinman kız koluna uyuşturucu enjekte ederken zamansal geçişler, aynı açıdan gösterilen üç görüntünün zincirleme geçiş ile birbirine bağlanmasıyla oluşturulur. Ayrıca Zeki, kahveyi kapatmak üzereyken dalgın halde duran kıza, ardından Mazlum ve arkadaşlarına

zincirleme geçiş yapılarak farklı dünyaların kesişmesi yansıtılır. Yönetmen kesme ile de zamansal geçişler yapmıştır. Mahsun'un tavus kuşuyla otobüs beklediği an kesmelerle aynı açıdan üç çekim art arda verilerek zamansal geçiş sağlanır.

- Sarı'nın mezarı başında imamın dua ettiği görüntü ile Mahsun ve arkadaşlarının içki içip mezara döktükleri görüntü kesme ile art arda verilerek iki durum arasındaki tezatlığa dikkat çekilir. Filmin amacı da zaten budur.
- Futbol Milli takımının İsveç'i yendiği maçın ardından yapılan sevinç gösterileri sırasında, Mahsun'un yatağına uzanmış hayal kurduğu görülür. Dışarıda herkes milli zafere sevinirken Mazlum, onu hayata bağlayan iki şeyi düşünür. Tavus kuşu ve eroınman kız. Sokaktaki sevinç gösterileri, Mahsun'un kucağında tavus kuşuyla yaptığı gezinti ve eroınman kızın yüzünü okşadığı görüntü art arda verilerek bu bağnlatı ya dikkat çekilir. Üç durum arasındaki bağlantı kesme ve zincirleme geçiş ile sağlanır.
- Reis ile kahveci Zeki bir odada Mahsun hakkında konuşurlar. O sırada kararma-açılma ile Mahsun'un inşaatta yattığı görüntüye geçiş yapıp birkaç saniye gösterildikten sonra tekrar aynı geçiş ile odada sohbet ettikleri görüntüye geçilir. Yönetmen Mahsun hakkında konuşulurken onun ne durumda olduğunu gösterir.
- Mahsun otobüs çalar ve deniz kenarına götürerek otobüs içinde uyur. Kıyıya vuran sert dalgalar ile Mahsun'un uyuduğu görüntü birkaç defa vurgulu şekilde gösterilerek Mahsun'un içindeki ızdırap yansıtılır. Mahsun, rüyasında polisler tarafından dayak yediğini görür. Kıyıya sert bir şekilde vuran dalgalar rüyasında polisin vurduğu tokada dönüşür. Devamında sakinleşen deniz görüntüsü ile Mahsun'un görüntüsüne arasında zincirleme geçiş yapılır. Bu geçişle, Mahsun'un sakinleştiği yansıtılır. Film boyunca dalgalar ve Mahsun bağlantısına birçok defa dikkat çekilir.
- Öykü devamlılığı bakımında filmde kopukluklar vardır. Mahsun, büfeden ekmek alırken polisler oraya gelir. Polislerin gülererek Mahsun'la konuştukları sahneden kesme ile falakaya yatırdıkları sahneye geçilir. Daha sonra bir polisin deniz kenarında Reis'in teknesini beklediği ardından emniyette Reis'le sohbet ettikleri görüntüye geçilir. Mahsun'un neden dövüldüğü belli değildir. Ayrıca eroınman kızın nerede kaldığı uyuşturucu almak için gittiği evlerde ne yaptığı belli değildir.

- Zaim, fon müziğini etkili bir biçimde kullanılmıştır. Eroinman kız gösterilirken yumuşak çocuksu bir fon müziği kullanılırken, Mahsun'da daha hareketli müzik kullanılır. Ayrıca müzik ritmine göre kesmelere sık sık başvurulmuştur. Mahsun'un balık ağlarını temizlediği, baygın halde kahvede oturan kız izlediği, araba camı sildikten sonra onu kaçırdığı, ardından falakaya yatırıldığı görüntü müzik ritmine bağlı olarak art arda hızlıca gösterilir. Buradaki hızlı kurgu bu hayatların kesişmesinin yanında, aynı olayların sürekli tekrarlandığını da gösterir.
- Mahsun eroinman kız Reis'in kayığına bindirdiğinde kayaya çarpacağı kurguda sezdirilmiştir. Kaya görüntüsü ile kayık görüntüsü birkaç defa peş peşe gösterilerek bu durum sezdirilir ki kayık kayalıklara çarpıp batar.
- Eroinman kız yarı baygın şekilde kahvede otururken Mahsun'un onu izlediği görülür. Bu sırada duyulan fon müziği bir sonraki sahnede Mahsun'un tavus kuşunu kaçırap sevdiği sahnede de devam eder. Bu şekilde Mahsun'un her ikisine verdiği benzer değere vurgu yapılır.
- Mahsun Reis tarafından dışlanınca açlık ve çaresizlik içinde balık tutmaya çalışır. O sırada Mahsun'un düşünceli hali ekrana yansır. Dalga sesleriyle birlikte tavus kuşlarının sesi duyulur. Mahsun'un tavus kuşlarıyla ilgili bir düşüncesi olduğu anlaşılır. Nitekim sahnenin devamında, hayatına güzellik katacağını düşündüğü tavus kuşunu açlığa dayanamayıp kestiği görülür. Mahsun tavus kuşunu kestikten sonra bekçiden yediği dayak esnasında, hapishanede gördüğü işkence, Reis'ten yediği dayak, diğer insanların azar, küçümseme görüntüleri hızlı bir şekilde art arda verilir ve yoldan çıkmak üzere olan bir araba görüntüsü ile Mahsun'un durumu yansıtılır. Fon müziği de bu durumu destekler nitelikte vurguludur.
- Son sahnede Reis ve arkadaşları televizyonda Mahsun'un tavus kuşunu öldürdüğü haberini iziler fakat kamera televizyonun öznel açısında olduğu için televizyon görülmez. Mahsun'un açlıktan tavus kuşunu öldürdüğü haberinin ardından sosis reklamının verilmesi filmin ana teması olan zıtlığın göstergesi durumundadır. Ayrıca yan yatmış kayık ve sandalyeler simgesel anlatım aracı olarak kullanılmıştır.

Tabutta Rövaşata'da klasik anlatının biçimsel izleri göze çarpsa da özgün öyküsü, izleyiciyi rahatsız eden kurgusu ve ışığın kullanılmayışıyla Zaim'in kendine özgü sinemasının göstergeleridir.

3.2.3.3.2. Filler ve imen (2000)

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Oyuncular: Sanem elik, Bülent Kayabaş, Haluk Bilginer, Ali Sürmeli

Görüntü: Ertunç Őenkay

Müzik: Serdar Ateşer

Yapım: Pan Film

3.2.3.3.2.1. Filmin Konusu

Havva başarılı bir maratoncudur ve tek hayali Avrasya Maratonu'nu kazanıp kardeşini tedavi ettirmektedir. Bir yandan maratona hazırlanırken diğer yandan da silgi fabrikasında çalışmaktadır. Bir otel tarafından her gün Havva'ya yemek yardımı yapılır. O da aldığı yemeği evde kardeşiyle beraber yer. Otelin sahibi Ali Kansız'ın başı oteli satın almak isteyen mafya ile derttedir. Devlet Bakanı Aziz Bebek mafya ile çalışmaktadır. Seçim kampanyalarını mafyadan aldığı paralarla yürütmektedir.

3.2.3.3.2.2. Filmin  yk s 

Siyah fon rengi üzerinde "filler oynaşırken olan çimenlere olur" sözüyle film başlar. Milli bayram kutlamaları nedeniyle askeri geçit töreninin olduğunu televizyondan görürüz. Görüntülerde protokolde oturan Devlet Bakanı Aziz Bebek'te vardır. Geçit töreninden bakanın yatak odasına geçiş yapılır. Bakanın bir kaç kadınla uygunsuz fotoğraf ve videosunu çeken kişiler ona istifa etmesi için şantaj yapmaktadır. Bunun  zerine bakan, kendisine şantaj yapanların fotoğraflarını başka bir adama vererek onları öldürtür. Ölümün nedenini saptırmak için bakanın adamı Camoka, öldürdüğü adamların bagajına uyuşturucu koyar. Daha sonra bir televizyonu arayarak öldürülen adamların Milli İştiharat için çalıştıklarını ve teröristlerle uyuşturucu kaçakçılığı yaptıkları ihbarında bulunur.

Esas patronun Egemen Terzi olduğunu söyleyen Camoka, Egemen Terzi ile teröristlerin birlikte çektiği fotoğrafları da televizyon kanalına göndereceğini söyler. Kendisini ise vatanını seven bir güvenlik görevlisi olarak tanıtır. Telefon görüşmesinin ardından Camoka bir yatta bakan ile buluşur. Oradaki dergi kapağından ve konuşmalarda Camoka'nın her yerde aranan bir suçlu olduğunu anlarız. Camoka bakandan, kendisinin yakalanıp öldürüldüğü açıklamasını yapmasını ister. Bunun üzerine bakan ona bir kimlik vererek, kurulacak olan gizli ve resmi örgütte yer alacağını belirtir. Bakan, yattan çıkıp arabasına binerken yanından koşarak geçen kızın (Havva) öyküsü başlar. Havva bir atlettir ve Avrasya maratonuna hazırlanmaktadır. Yarışı kazanıp, kazandığı parayla kardeşini tedavi ettirmek istemektedir. Havva eski bir apartmana girer. Evde askerde sakat kalan kardeşini (Adem) görülür. Havva içeri girdikten sonra doktor gelir ve kardeşini muayene eder. O sırada televizyonda Camoka'nın öldürdüğü adamla ilgili haber sürekli ekrana gelmektedir. Havva bir otel yemekhanesine giderek oradan yemek alır. Aşçı ile samimiyetinden sürekli oradan yemek aldığını anlaşılmaktadır. Aşçıya yeni bir iş aradığını ebru atölyesinde çok para kazanamadığını söyler. Aşçı, silgi fabrikasında iş bulabileceğini ve rahat bir iş olduğunu söyler. Havva otelden çıkarken otele gelen Sabit, otel sahibi Ali Kansız ile görüşür.

Görüşmede Ali Kansız'ın oğlu Devrim ve yardımcıları da bulunmaktadır. Sabit Ali'ye tavla hediye edip birlikte fotoğraf çekilirler. Sabit, Ali'nin otel ve kumarhanesini almak istemektedir. Fakat fiyatta anlaşamazlar. Havva eve gelir ve Adem ile birlikte otelden aldığı yemeği yerler. Televizyonda sürekli yayın kesilmektedir. Adem kumandaya vurarak televizyonu düzeltmeye çalışır. Bu sırada dışarıdan tren geçtiği görülür. Yayın geldiğindeyse kokain kaçakçılarından bahsedilen bir haber vardır. Buradan Sabit'in uyuşturucu imalathanesine geçilir. Sabit, uyuşturucudan kazandığı paradan bakana pay vermektedir. Parayı Camoka aracılığıyla bakana ulaştırmaktadır. Ayrıca kumarhanesini satmayan Ali'yi de vurduracaktır. Ali'yi vuracak adamlara plan anlatılır. Adamlar, Ali Kansız'ın otelinde çalışıp alacaklarını tahsil edemediklerinden dolayı onu vurduklarını söyleyeceklerdir. İçeride her türlü ihtiyaçlarının karşılanacağı vaad edilir. Havva çalıştığı ebru atölyesine gider. Atölyede ebru hakkında bilgiler verilmektedir. Ebrunun soğukta, sıcakta ve açık havada yapılamadığı belirtilir. Fakat Havva dışarıda yağmur altında ebru yapar.

Havva her gün yaptığı gibi otele yemek almaya gider. Otelden çıkarken arkasından Ali Kansız çıkar. Havva'nın gözleri önünde Ali'yi vururlar. Havva eve gider fakat dayanamayıp polisi arar. Zanlıların plakasını verip üç kişi olduklarını söyler. Sabit otele taziyeye ziyarete gider. Devrim'e kumarhane ve otel için yaptığı teklifin hala geçerli olduğunu söyler. Fakat Devrim ilerde satarım diyip geçiştirir. Komiser Mustafa, sözde katiller Hızır ve İlyas'ı sorgular. Otel önündeki tatbikatta ikisi de çelişkili cevaplar verir. Komiser Mustafa Hızır'ın Camoka'ya benzediğini fark eder. Egemen Terzi'yi arayarak yakaladığı bu benzerliği anlatıp hesabına çalışmak istediğini söyler. Egemen Terzi'nin talimatıyla İlyas'ı intihar süsü vererek öldürürler. Camako uyuşturucu taşıyabilmek için Ruslardan uçak satın alır. Ruslar gidince Sabit'in adamı parayla gelir. Sabit, Devrim Kansız'ın korkutulması istemektedir. Camoka ise çıkarı doğrultusunda hareket eder. Otele giderek Devrim Kansız'a uygun bir fiyat karşılığında onları koruyabileceğini söyler. Tüm bu olanlardan habersiz Havva otelin önünde durakta beklemektedir. Daha sonra silgi fabrikasında çalıştığını görülür. Havva kardeşinin tedavisi için Spor ve Bölge Müdürü'nden yardım istemeye karar verir. Seçim zamanı olduğu için Devlet Bakanı Aziz Bebek'in ona yardım edebileceğini, medyanın da araya girmesiyle bakanın hayır diyemeyeceğini söyler. Bu arada Devrim ve Adamı oteli koruması için örgüt ile anlaşır. Fakat örgütün amacı oteli korumak değil eylem yapmaktır. Havva, bakandan randevu alır. Bakanın toplu sünnet kampanyasına katılacağı yerde görüşeceklerdir. Havva girişte iyice aranır fakat Sabit ve adamları silahlı bir şekilde aranmadan içeri girerler. Bakan, Sabit'e gönderdiği paraları almadığını söyleyerek Camako ile kendisini yüzleştireceğini söyler. Bunun üzerine Sabit, Egemen Terzi'yi arayarak buluşma talep eder. Buluştuklarında Sabit, korunması halinde hangi bakanın para aldığını ve para trafiğinin nasıl işlediğini söyleyeceğini belirtir. Sabit, bakan ile yatta buluşmaya gideceğini Terzi'ye söyler. Egemen Terzi, Sabit'e verici takıp konuşulanları kaydedeceklerini iletir. Havva saatlerce bekler ve akşam olunca bakanla görüşmeden oradan ayrılır. Otelin korumasını alan örgütün başı Baran örgütten bir kadınla, askerlerin bulunduğu çay bahçesine gider. Baran kadın ile bir süre oturduktan sonra oradan ayrılır. Kadın bombayı patlatır. Bu haberin üzerinde Devrim kaçmak üzere hazırlanan Baran'ın odasına gelerek onu dövmeyle kalkar fakat Baran'ın adamları gelince devrimi döver. Havva yemek almaya geldiği otelde devrimi yaralı halde görüp hemen polis çağırır. Devrim'in yardımcısı polisin aranmasına kızar ve Havva'dan Devrim'i evinde saklamasını ister. Devrim Havva'nın evine geldiğinde televizyondan Baran'ın

vurulduğu görür. Komiser Mustafa, Devrim'in ortağını sorgular. Mustafa, Devrim'i aramaktadır. Devrim yurt dışına kaçması gerektiğini Havva'ya söyler. O da devrime yardım etmek için otele gidip pasaportunu almaya karar verir. Devrim dışarıda beklerken Havva otele girip onun pasaportunu arar. Bu sırada Devrim ve yardımcısının samimi pozlarının olduğu resimleri görünce onları inceler. Bu sırada polisler baskın yaparak Havva'yı hapse atarlar.

Sabit hamamdadır. Camoka hamamı basarak sabit ve adamlarını öldürür. Sabit'in ölümü medyada büyük yankı bulur. Bakan Aziz Bebek tarafından öldürüldüğü iddiaları medyaya yansır. Sabit ölmeden önce her şeyi itiraf ettiği görülür. Bakan bu iddiaları reddeder. Egemen Terzi, Camoka ve adamlarını yakalar. Issız bir yerde adamlarını öldürür Camoka'ya ise kendi adına çalışması halinde öldürülmeyeceğini söyler. Ona yeni bir kimlik ve estetik ameliyat yapılacağını açıklar. Camoka yerine benzeri öldürülür. Medyaya Camoka'nın ölü olarak ele geçirildiği bilgisi verilir. Camoka'nın ölü olmadığını Egemen Terzi'den başka sadece komiser Mustafa bilmektedir. Egemen Terzi komiser Mustafa'yı öldürme talimatı verir. Havva hapisten çıkıp eve geldiğinde ev darmadağındır. Televizyonda Bakan Aziz Bebek'in ölü bulunduğu yatın görüntüleri vardır. Havva, çalıştığı fabrikadan aldığı silgileri öğrencilere verir. Maratona katılmamıştır. Son olarak Havva karda ebru yaparken görülür.

3.2.3.3.2.3 Genel Değerlendirme

Susurluk kazasının ortaya çıkardığı karanlık işlerden esinlenilerek oluşturulan "Filler ve Çimen" in öyküsü, aynı zamanda Susurluk'ları üreten bozuk ve acımasız yapıyı anlatır. Film birçok karakter üzerinden ilerlese de merkezde, Havva (Sanem Çelik) vardır. Kendi halindeki bir maratoncu kızın, devlet-sermaye-mafya arasındaki ahlaksız ilişkiler hattına dahil olması ise dolaylı kurgu yoluyla sağlanır. Derin ilişkiler ağının dışındaki Havva'nın, ucu çok derinlere giden bir otel pazarlığının yapıldığı yerden geçerken "bir şekilde" olan bitene dahil olması, tamı tamına temsil edilemezlikle ilgilidir.

Havva'nın Güneydoğu gazisi olan abisini teröristlerle aynı kareye sokan olaylar zinciri, sırf Camoka'ya benzerliğinden dolayı derin devletin kasıtlı olarak öldürdüğü kimsesiz adam, olan bitene şahit olan hayatı tehlikede bir polis komiseri, dışarıda çok saygın bir imajı olan fakat tüm yasadışı işlerin merkezinde bulunan bakan, devletin verdiği yeni

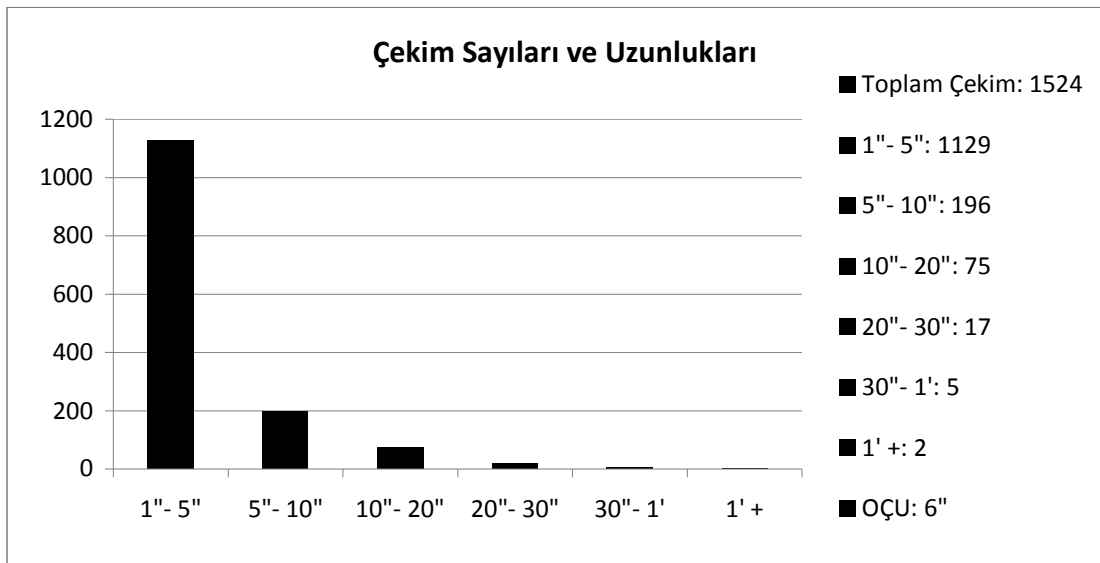
kimlikle yeni bir hayata başlayarak yaptıkları yanına kâr kalan tetikçi Camoka ile yaşanan olaylar ürkütücü bir hal alır.

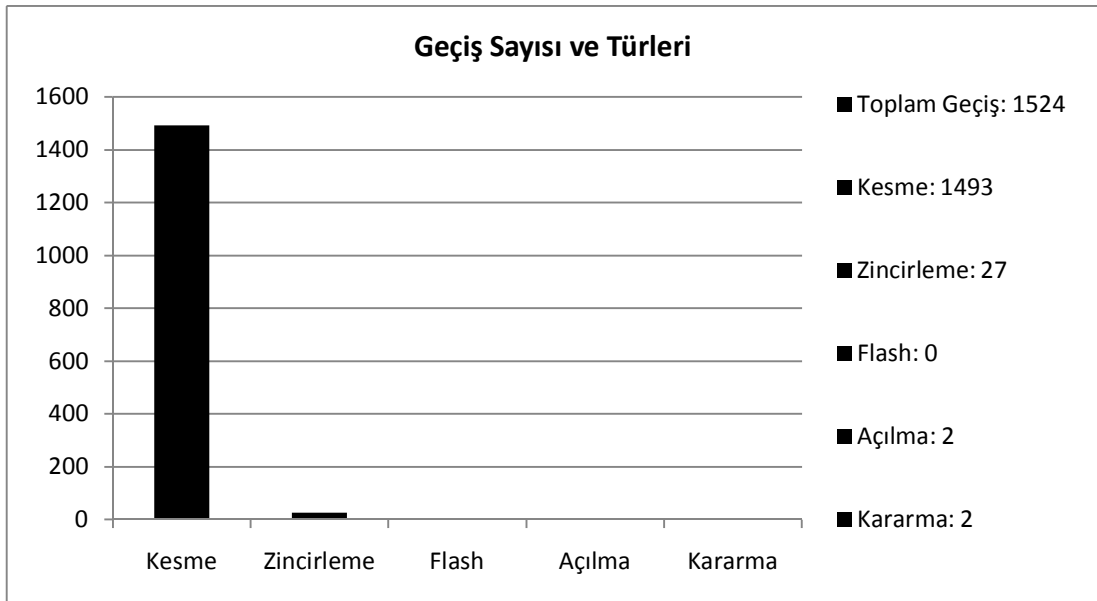
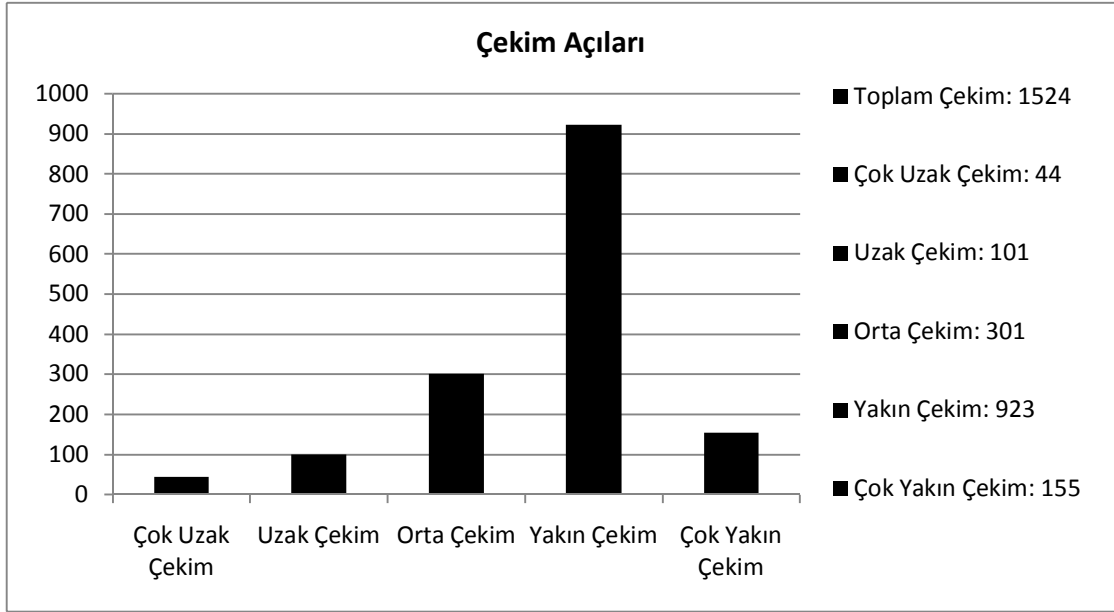
Filmin öyküsü içerisindeki anlattığı sisteme uygun düşen “kaos”, fillerin tepişmesi sırasında altta kalan çimenlere ne olduğunu göstermektedir. Zaim, bu filmde ise Ebru sanatını metafor olarak kullanmıştır. Çok sayıda rengin bir araya gelmesiyle oluşan Ebru sanatı, yapısı itibarıyla filmin aktarmayı amaçladığı karmaşa ile birebir örtüşmektedir. Ebru'nun toz ve topraktan etkilenmemesi için dışarıda yapılmaması gerektiği söylendiği halde karlı havada Havva'nın ebru yapması, sisteme karşı kişilerin isyanını simgeler.

Filmdeki “filler”; bakan, mafya babaları, kumarhane kralları, tetikçiler ve istihbarat teşkilatıdır. “Çimenler” ise; Havva, kardeşi, sahte katiller Hızır ve İlyas'tır. Fillerin tepişmesi çimlere çok büyük zararlar vermiştir. Havva'nın kardeşi suçsuz yere ölür. Camoka'ya benzediği için Hızır, konuşmaması için İlyas öldürülür. İstihbaratın öldürülmesi için emir verdiği Komiser ise saklanarak yaşamak zorunda kalır.

Filmde Havva'nın didik didik arandığı koruma hattından, üzerlerindeki silahların olmasına rağmen rahatlıkla geçen mafya elemanları ile Camoka'ya benzerliği yüzünden öldürülen Hızır'ın polis sorgusu sırasında üzerinden hiç çıkartmadığı “Baby On Board” yazılı tişörtün oluşturduğu kara mizah, filme trajikomik bir hava katar.

3.2.3.3.2.4. Kurgusal Değerlendirme





- Çamur, çalışma kapsamında ele alınan 9 film içinde en fazla çekim sayısına sahip filmidir. Ortalama çekim uzunluğunun, Tabutta Rövaşata'da olduğu gibi 6 saniye olan filmde, 1 dakikadan uzun 2 çekim yer almaktadır. Toplam çekim sayısının ortalama %75'ini ise, 1 ila 5 saniye arasındaki çekimler oluşturur.
- Kamera açılarını gösteren tabloya bakıldığında, çok yakın çekimlerin belirgin şekilde arttığı görülür. Yönetmenin, filmin birçok yerinde ayrıntı çekimlerine yer vermesi, bu çekim sayısını artırmıştır. Çok uzak çekimlerin artmasında ise gökyüzü görüntülerinin etkisi vardır. Gökyüzü, filmdeki ayrı dünyaların

öykülerini bağlamak için sürekli kullanılır. Kamera, Demirkubuz ve Ceylan'a göre daha hareketlidir.

- Kesme haricindeki geçişler Tabutta Rövaşata'ya göre belirgin şekilde azalmıştır. Açılma-kararma sayısında çok büyük bir azalış vardır. Bu, yönetmenin sekanslar arasında kararma-açılma geçişini artık kullanmamasına bağlanabilir. Zincirleme geçişin sayısı azalsa da en fazla kullanılan 2. geçiş olduğu görülmektedir. Hızır ve İlyas ile, Ali Kansız'ı öldürdükten sonra suçu üstlenmeleri konusunda onlarla anlaşan Sabit Üzücü'nün adamları, bu konu hakkında konuşmaktadır. Üzücü'nün adamları, olayın nasıl gerçekleştiği konusunda uydurdukları senaryoyu onlara anlatır. Hızır ile İlyas'ın farklı mekân ve açılarda aynı cümleleri tekrarlamaları bu yalan senaryo üzerinde uzun süre çalıştıkları izlenimini vermek için yapılmıştır. Ardından İlyas ve Hızır'ı otomobilden indirdikleri yerden Havva geçer ve oradan havanın öyküsüne devam eder.
- Ali Kansız'ı öldürdüğü sanılan Hızır ve İlyas'ın yalan konuştukları, çelişkili ifadelerinin kesme ile art arda verilmesi ile yansıtılır. Hızır'ı Camoka'ya benzeten komiser Mustafa, Egemen Terzi'yi arayıp onun adına çalışmak istediğini söyler. Telefon konuşmaları sesi üzerine Mustafa'nın emniyete gidip Egemen Terzi'nin odasına girdiği görüntü verilir.
- Film, olayların birbirine rastlantı eseri bağlandığı izlenimini verecek şekilde kurgulanmıştır. Örneğin, Aziz Bebek, Camoka'nın yatından ayrıldığı sırada, yatın önünden Havva'nın koşarak geçtiği görülür. Bu rastlantı gibi gözükken görüntünün ardından Havva'ya geçiş yapılarak onun öyküsü anlatılır. Film boyunca rastlantısal gözükken öyküden öyküye geçişler sürekli kullanılıp devamlılık sağlanmıştır. Başka bir örnek verecek olursak, Havva otelin yaptığı yemek yardımını alıp çıkarken oteli almak isteyen Sabit Üzücü'nün otele girdiği görülür ve bu rastlantısal kesişme ile Sabit'in oteli almak istediği öyküye geçilir.
- Havva ve kardeşi yemek yerken evin önünden tren geçtiği için televizyon çekimi sürekli bozulur. Hava'nın kardeşi televizyonu düzeltmeye çalışır. Bu sırada uyuşturucu ile ilgili bir haber vardır. Televizyondaki uyuşturucu haberi ile birlikte Sabit Üzücü'nün uyuşturucu imalathanesine geçilir. Daha önce Havva'nın rastlantıları sonucu öyküler arasında yapılan geçiş bu sahnede televizyon aracılığıyla yapılmıştır. Televizyon, anlatımda çok büyük öneme sahiptir. Bu önem, çoğu kez televizyon görüntüsünün ekranın tamamını

kaplayacak kadar büyük şekilde gösterildiğinde daha net anlaşılır. Ayrıca gerçek hayat ile televizyon görüntülerinin sık sık kesmelerle art arda verilmesiyle televizyonun etkisine vurgu yapılır. Havva'nın kardeşini doktor muayene ettikten sonra, televizyonda ekranı kaplayacak şekilde Egemen Terzi ile ilgili haber gösterilir. Haberde iktidar kavgasının olabileceği vurgulanırken Havva'nın sanki korkmuş bir şekilde kardeşine sarıldığı görülür. Bu da filler kavga ederken çimenlerin yaşadığı tahribatın göstergesini simgeler.

- Otel sahibi Ali Kansız'ın vurulduğunu gören Havva otelden koşarak uzaklaşır. Havva koşarken oradan Havva'nın evindeki televizyona geçilir. Televizyonda Avrasya Maratonu ile ilgili haber vardır. Havva olay yerinden koşarak kaçması ile televizyondaki koşucular arasında bağlantı sağlanır.
- Havva yatağına uzandığında kesme ile Havva'nın deniz kenarında Devrim Kansız ile öpüştüğü görüntüye geçilir. Bu görüntünün bir hayal mi yoksa daha önce yaşanmış bir anı mı olduğu belli değildir. İkili arasında hiçbir gelişme olmamıştır. Ayrıca otelin neden Havva'ya yemek yardımı yaptığı, bunun Devrim ile ilgisinin olup olmadığı belli değildir.
- Havva bakana göstermek için dergilerden kendine ait haberleri keserken, kardeşi televizyonda terör ve silah alımı ile ilgili haberi izlemektedir. Hızlı kesmelerle Hava'nın dergilerde kendisiyle ilgili haberleri kesmesi, televizyonda asker görüntüleri ve bunları izleyen kardeşi art arda verilmiştir. Buradan, Havva'nın ve kardeşinin geçmişi vurgulanır.
- Nuri Bilge Ceylan'da olduğu gibi yan yatmış gemi simgesi bu filmde de kullanılmıştır. Havva ve kardeşinin hayatını simgeleyen gemi batmak üzeredir. Havva'nın kardeşi bu gemiye asılı balonları havalı tüfekte patlatırken, bazı saçmalar gemiye isabet eder. Bu saçmaların çıkardığı sesin vurgusuna göre gemiden farklı açılar verilir. Kesmelerle tekrarlanan bu görüntülerin ardından Havva geminin denizdeki yansımasına bakar. Denizin hafif dalgalı görüntüleri ile ebru görüntüleri kesmelerle peş peşe gösterilir. Havva'nın kardeşi gemiye ateş ederek dolaylı olarak kendine zarar verir. Tıpkı filmin olay örgüsünde olduğu gibi.
- Egemen Terzi ile bakan hakkında konuşan Sabit'in telefonu çalar. Yönetmen zamansal devamlılıkla oynayarak olayın daha öncesine döner. Camoka bakanın yanına gider. Bakan Camoka'ya paranın nerde olduğunu sorar. Camoka parayı

almadığını söyleyince tekrar Sabit ile Egemen Terzi'nin konuştuğu ve Sabit'in telefona aynı şekilde cevap verdiği görülür. Sabit ilk telefonu açtığında, geri dönüş yapıp bakanın Camoka ile ne konuştuğu ve Sabit'ten tekrar şüphelenmesinin gerekçesi gösterilmiş olur.

- Hızır ve Veli öldürülür. Bu durumun fikir babası komiser Mustafa'dır. Mustafa onların daha önce kaldığı türbeye gelir. Etrafa düşünceli şekilde bakarken tavana asılı balıklar görür. Gözlerini kapadığında yerde ağzı açık balıklar, gözlerini açtığında ise tekrar tavana asılı balıkları görür. Balıklardan sola pan yapıldığında arka tarafta Hızır'ın korkudan çömelmiş bir halde olduğu görülür. Önde balıklar arkada çömelmiş vaziyette duran Hızır vardır. Yönetmen çaresizlik ve suçsuzluk simgesi olarak balık metaforunu kullanır.
- Aziz bebek televizyonda açıklama yaparken Camoka televizyona bakarak silahlarını hazırladığı görülür. Havva evinde uyurken televizyonda Aziz Bebek'in öldüğü görüntüleri vardır. Bu durumdan, bakanı Camoka'nın öldürdüğü anlaşılmaktadır.
- Komiser Mustafa psikolojisi bozuk bir şekilde birçok kişiyi arayarak, "burada çok kötü şeyler oluyor" der. Bu sahnede komiserin görüntüsü, sokaktaki kalabalık görüntüleri kısa kısa hızlı bir şekilde kesmelerle birleştirilerek Mustafa'nın içinde bulunduğu bunalım yansıtılır.

3.2.3.3.3. Çamur (2002)

Yönetmen: Derviş Zaim

Senaryo: Derviş Zaim

Oyuncular: Mustafa Uğurlu, Yelda Kaymakçı Reynaud, Taner Birsal Feza Çaldan

Müzik: Michael Galasso

Yapımcı: Derviş Zaim, Marco Miller, Eurimages desteği

3.2.3.3.3.1. Filmin Konusu

Ali, askerde bir hastalığa yakalanır ve konuşamamaya başlar. Nöbet tuttuğu yerdeki çamurun şifalı olduğunu duyar ve bu çamurdan sürekli boğazına sürer. Nöbet tuttuğu yerde bulunan kuyuda bulduğu tarihi eser heykeller, hem kendisinin hem de yakınlarının başını büyük bir belaya sokacaktır.

3.2.3.3.2. Filmin Öyküsü

Tabur görüntüsüyle başlayan filmde çavuş, 30 yıl önce Kıbrıs harekâtının yapılmasıyla iki halkın huzur içinde yaşadığını söyler. Rumların tekrar silahlanmaya başladıklarını bu yüzden hazırlıklı olmaları gerektiğini söyler. Askerlerin komutlara cevabı esnasında bir asker (Ali) bayılır. Arkadaşları Ali'yi revire götür. Sesi kesilir ve konuşamamaktadır. Kardeşi Ayşe'yi ararlar. Fakat Ölen kızının yumurtaları ile hamile kalmaya çalışan bir kadının ameliyatındadır. Ameliyat sonrası kadın Ayşe'den, ameliyatın başarısız olma ihtimaline karşı yumurtaların saklanması rica eder. Ayşe ve nişanlısı Halil, Ali'yi hastaneye götürürlü. Doktor Ali'nin güneşe çıkmaması ve bağırması gerektiğini söyler. Ayşe ve nişanlısı Halil hastanede arkadaşları Temel ile karşılaşırlar. Temel onları akşam lokantasına davet eder. Bu sırada Ali'nin heykelini de gösterecektir. Temel, onlara yemek yapmak için tuz almaya gider. Orada gördüğü kavga eden köpekler ona eskiyi hatırlatır ve tuz almadan oradan uzaklaşır. Heykellerin bulunduğu denize dalarak bir ahtapot yakalar. Akşam misafirleri için ahtapotu tuza gömüp fırına atar. Yemekten sonra Ayşe ve Halil, Ali'nin heykelini görmek ister. Kıbrıs'ta Türk ve Rum tarafından evlerini terk etmek zorunda kalan insanlar eski evlerine kaydedilmiş görüntülerini ve heykellerini göndermektedirler. Temel bu projeye iki tarafta barışı sağlamayı amaçlamıştır. Temel, Ali ile heykelini kameraya kaydeder. Ali'nin bu heykelini Rum tarafına götürürlü. Temel bu projeye çok inansa da, Halil pek inanmamaktadır. Temel bir odada kendisini kameraya kaydetmektedir. 1974'te intikam için birçok Rum öldürdüğünü, mezarlarının da çamurların orda olduğunu söyler. Bunu sadece kendisi, Hüsnü ve Halil bilmektedir. Kayıttan çıkıp kaseti çıkarır ve parçalar. Ali kışlada tekrar bayılır. Revirdeki doktor kullandığı tüm ilaçların yanlış olduğunu söyler. Güneşte durmaması için gece nöbeti yazılır. Askerliğinin bitmesine üç hafta kalmıştır. Çamurların olduğu bölgede nöbet tutar. O bölgeye insanların girmesi yasaktır. Fakat halk oradaki çamurum şifalı olduğuna inandıkları için sürekli oraya gelip çamurları hasta bölgelerine sürerler. Ali nöbet tutarken kızının yumurtalarıyla hamile kalan kadın ondan çamur ister. Ali çamuru verir. Kadın karnına çamuru sürer. Ali'nin çamur verdiğini gören diğer hastalar da çamur isteyince, Ali hepsine verir. Ali'nin, nöbet esnasında suyu biter ve orada bulunan kuyuya matarasını sarkıtarak su almaya çalışır. Bu durum her gün yaşanır. Kuyuda su olmasına rağmen ancak birkaç damla su alabilmektedir. Bunun üzerine kuyuya iner. Orada suyunu içip bolca bulunan çamurdan

boynuna sürer. Nöbet dönüşü çavuş, harekât sırasında çamurun Türk askerlerinin ölmesine neden olduğu için ordu tarafından cezalandırıldığını söyler. Çamur verdiği hamile kadın ona iyi geleceğini söylediği bir muska vererek onu gömmesini ister. Ali kuyuya muskayı gömer ve kuyudan bulduğu heykeli dışarı çıkarır. Kimse görmemesi için üzerini otlarla kapatır. Halil ziyaretine gittiğinde ona çamura gelmesini söyler. Çamura gelen Halil'e heykeli verir ve Ayşe'ye vermesini söyler. Halil heykeli eve götürür. Heykeli incelemeye fırsat kalmadan Temel gelir. Hemen heykelin üzerini örterler. Temel Rum tarafında yaşayan evin eski sahibinin heykeli ve kasetini getirmiştir. Temel bu proje kapsamında kitap yazmayı düşünmektedir. Bu yüzden Ayşe'ye bir defter bırakarak duygularını yazmasını ister. Rumların, Ali'nin kasetini de istediğini söyler. Fakat Ali konuşmamaktadır. Halil işleri olduğunu söyleyerek Temel'i göndermeye çalışır. Temel durumu anlamadan gider. Halil, heykelden dolayı eve sürekli ziyaretçilerin geleceğini bu durum heykel açısından risk teşkil ettiğini söyleyerek heykeli kendi evine götürmeyi teklif eder. Halil bu şekilde heykeli satmayı planlamaktadır. Ayşe, Halil'nin kafasındaki bu düşünceden habersizdir. Halil, heykelin fiyatını araştırır. 5-10 milyon dolar olduğunu öğrenir. Halil yaptığı araştırmada, çamur bölgesinde antik çağdan kalma bir sağlık merkezi tapınağı olduğunu ve hasta olan yerlerinin kalıplarını iyileşeceği inancıyla tapınağa sunduğunu öğrenir. Bu sırada Ali heykelin kalan parçalarını da bulur. Halil daha fazla eser bulma umuduyla bir dedektör olarak Ali'ye verir. Çamuru taramasını ve başka eserler bulmasını ister. Ali, Halil'den kendi kalıbını ister. Temel savaşta bacağını kaybeden bir arkadaşını kameraya kaydetmektedir. Bu sırada Halil gelir ve Ali'nin kalıbını ister. Kalıbı Ali'ye götürüp ne yaptığını öğrenmek için onu gizlice izler. Ali kalıbını çamura gömer ve oradan ayrılır. Halil gömdüğü şeyin Ali'ni kalıbı olduğunu öğrenince sinirli bir şekilde oradan ayrılır. Nöbet dönüşü çavuş Ali'ye yakında çürüğe çıkarılacağını söyler. Temel'in sergilenmesi için halka verdiği heykeller geri gelmektedir. İnsanlar halk baskısından korkmaktadırlar. Temel heykelleri denize atar. Hamile kadın, Ali'den çamur ister ve çamurun boğazına fayda edip etmediğini sorar. Kadın gittikten sonra Halil gelir. Ali bir kâğıda not yazarak çitleri iki metre içeri almasına yardım etmesini ister. Halil önce kabul etmese de daha sonra yardım eder ve çitlerin yerini değiştirirler. Halil gizlice Ayşe'nin evine girerek heykeli çalar. Ayşe eve gelip heykeli göremeyince Ali'yi arar. Telefonu kapalı olduğundan mesaj bırakır. Temel Ayşe'nin evine gelir. Ayşe'nin evine koyduğu heykeli alır ve projeyi değiştirdiğini söyler. İsviçre'deki sponsor, ailelerini kaybetmiş Türk ve

Rum erkeklerin spermelerini almalarını teklif ettiğini söyler. Ayşe, spermelerin tanklarda doldurulması gerektiğini ve gerekli olan nitrojeni verebileceğini söyler. Nöbet sırasında çavuş çitlerin yerinin değiştirildiğini fark eder. Ali hapse atılmıştır. Temel ve Ayşe onu ziyarete gittiğinde Ayşe, Temel'in ortadan kaybolduğunu söyler. Ziyaretten sonra Temel, yeni projesini Ayşe'ye gösterir. Temel proje için Ali'nin de spermını istemektedir. Ayşe, Ali'nin çamur istediğini ve kendisiyle çamura gelip gelemeyeceğini sorar. Temel çamura gitmekten korktuğu için bahaneler öne sürerek gidemeyeceğini belirtir. Ayşe tek başına çamuru alıp Ali'ye götürür fakat kendisinden bir daha çamur istememesini söyler. Ali hapisten çıkmıştır. Lefkoşa'da sınırda nöbet tutmaktadır. Matarasında biten suyu yağmur sularıyla doldurmaya çalışırken bacağından vurulur. Hastaneye kaldırılır. Ayağı tam iyileşmemiştir. Askerlik sonrasında da boğazına ve bacağına çamur sürmeye devam eder. Sesi biraz düzelmiştir. Ayşe hamiledir. Temel, Ali'nin bacağına kalıbını getirir ve ona bir tüp vererek spermelerini koymasını ister. Ayşe, Ali'nin bacağına kalıbını çamura gömmeye gider. Açtığı çukurdan çıkamayarak yardım ister. Nöbet tutan asker sesini duyup yardımına koşar. Ali' Temel'i arayıp çamura gitmesini söyler. Temel istemeyerekte olsa çamura gidip baygın olan Ayşe'yi hastaneye götürür. Ayşe bebeğini kaybeder. Temel denize attığı heykelleri çıkarır. Hastaneden çıkan Ayşe, Ali'ye yemek sırasından ondan nefret ettiğini söyler. Ali telaşlı bir şekilde Temel'i arar. Onu, elinde bir kasetle içki içerken bulur. Temel, onu öldü sandıkları için Rumları öldürdüklerini söyler. Öldürdüğü adamın saati hala ondadır. Bazen bunları kasetlere kaydettiğini sonra kasetleri parçaladığını söyler. Elindeki kaseti uzatarak insanlara göstermesini ister. Ali, toplantıya giderek orada konuşma yapar. Katliamdan sonra herkesin perişan olduğunu, intikam için Rum aradıklarını ve buldukları, Rumları çamura götürüp vurdukları söyler. Toplantıda bulunan ayağı sakat biri buna karşı çıkar. Anlatılanların tam tersi olduğunu, anlatılanların Ali'nin başına geldiğini söyler. Toplantıya sonradan gelen Temel, intikam için iki Rum vurduğunu söyler. Toplantı sonrası Ali saati ve kaseti Temel'e vererek Ayşe'nin evde olduğunu kendisinin geç geleceğini söyler. Ali çamurlara giderek daha önce gömdüğü kendi kalıbını çıkarıp atar. Temel eve gittiğinde Ayşe'nin telefonu çalar. Halil geri dönmüştür. Ayşe'ye buluştukları yerde bir çanta dolusu para verir fakat Ayşe kabul etmez. Bunun üzerine Halil, Ali'nin yanına giderek parayı ona vermeyi önerir. Ayrıca heykelin diğer parçalarının da çok para edeceğini söyler. Ali'nin başı heykelin kafasının peşinde olan adamlarla derttedir. Adamlar Önce Halil'i daha sonra da Ali, Ayşe ve Temel'i yakalar.

Ali'yi öldürmekle tehdit edince, Temel heykelin yerini bildiğini söyleyerek adamları çamura götürür. Temel çamurda heykelin olduğu yeri gösterip kazımaya başlar. Kazdığı yerden daha önce öldürdüğü adamlardan birinin kemikleri çıkar. Ağlayarak koşmaya başlayan Temel'i vururlar. Ayşe mezarlık ziyaretine gider. Temel ve Ali ölmüştür. Kızının yumurtalarıyla hamile kalan kadın doğurmuştur. Bir daha hamile kalamayacak olan Ayşe yapay dölleme yöntemiyle hamile kalmaya karar verir. Kadının ölen kızının kalan yumurtaları ve Ali'nin spermeleriyle hamile kalır. Ayşe deniz kenarında Temel'in heykellerinden birinin yanında oturur ve yanına iki çocuk gelir.

3.2.3.3.3 Genel Değerlendirme

Çamur, Kıbrıs'ın sorunlarla dolu tarihinin, orada yaşayan halk üzerindeki psikolojik etkilerini anlatır. Kendisi de Kıbrıslı olan Zaim'in 1974'te adayı terk edenlerden biri olması, onun da bu sorunlardan etkilendiğini göstermektedir. Filmdeki ana karakterlerin çoğunda geçmişin bıraktığı izler göze çarpar. Neler yaşadığı açık bir şekilde anlatılmasa da iki tarafta yaşayan insanların bazılarında vicdan azabı olduğu gözükmektedir. Bu insanlar vicdan azaplarını barış uğruna geliştirdikleri projelerle dindirmeye çalışırlar. Sembollerle yüklü bir film gerçekleştiren Derviş Zaim, eğretilemeci üslubunu bu filmde daha ileri götürmüştür.

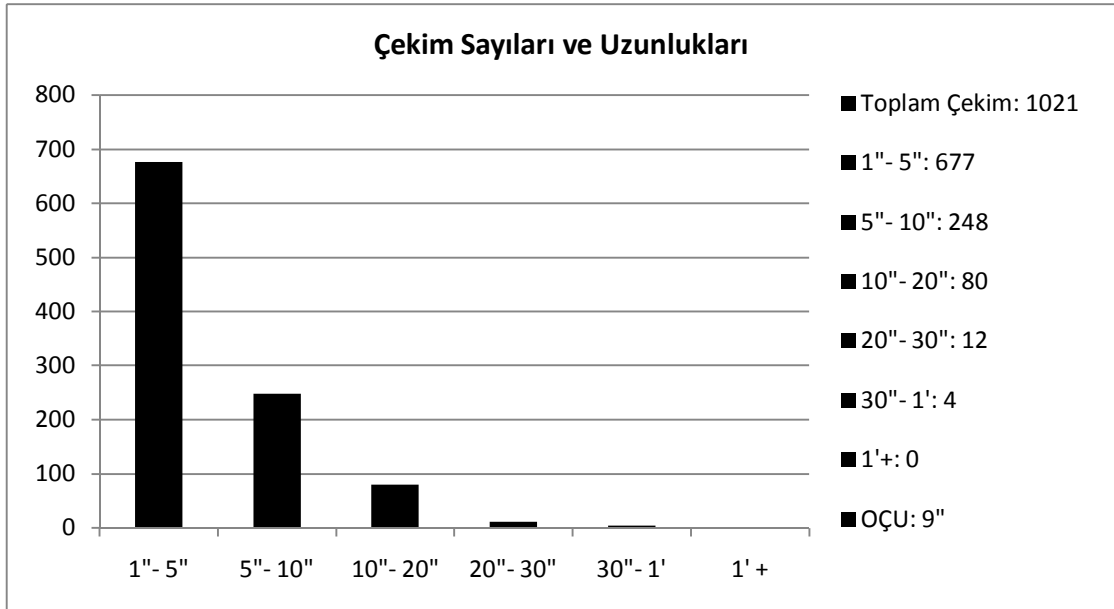
Film Kıbrıs sorunu üzerine kurulsun da, "Özgürlük kaderi yenebildiğimiz ölçüde vardır" diyen Temel dışında bu sorun üzerine konuşan yoktur. Sorunun kendisiyle ve çözümüyle ilgili mesajlar çoğunlukla karakterlere, onların hastalıklarına ve başka nesnelere yüklenen metaforlar üzerinden anlatılır. Yönetmen aydınlığa, güneşe, lambaya değişik sahnelerde vurgu yapar. Savaşın hala devam ettiğini söyleyen komutanın sözleri, güneş görüntüsünün üzerine biner. Ali'nin gittiği tüm doktorlar, farklı tedaviler uygulamasına rağmen, güneşe çıkmaması konusunda hemfikirler. Ali, sınırdaki çatışmayla ilgili haberi seyrederken elindeki küçük feneri açıp kapatır.

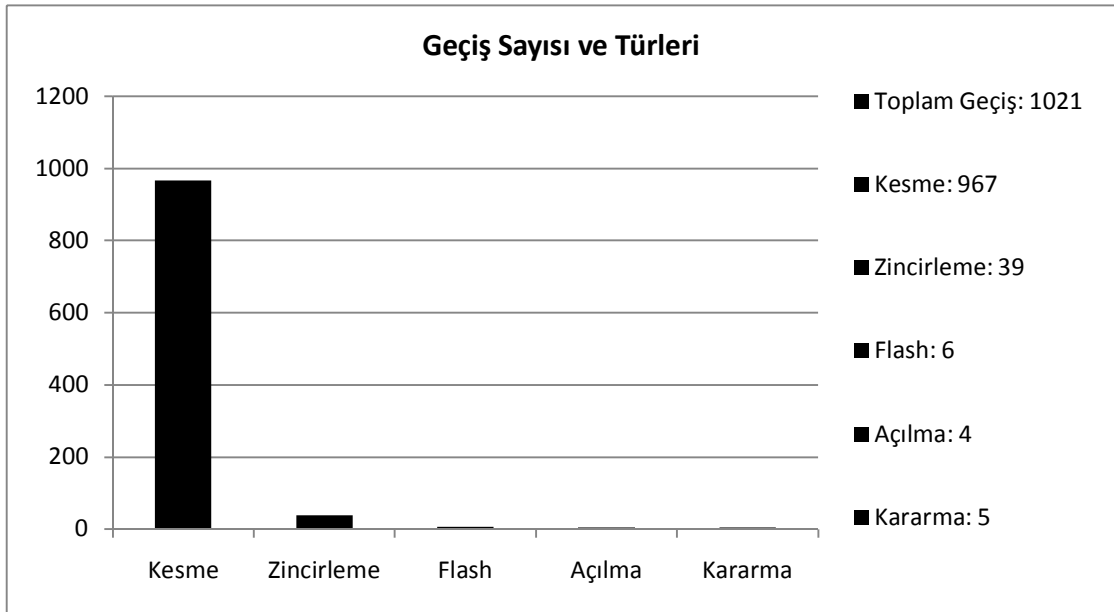
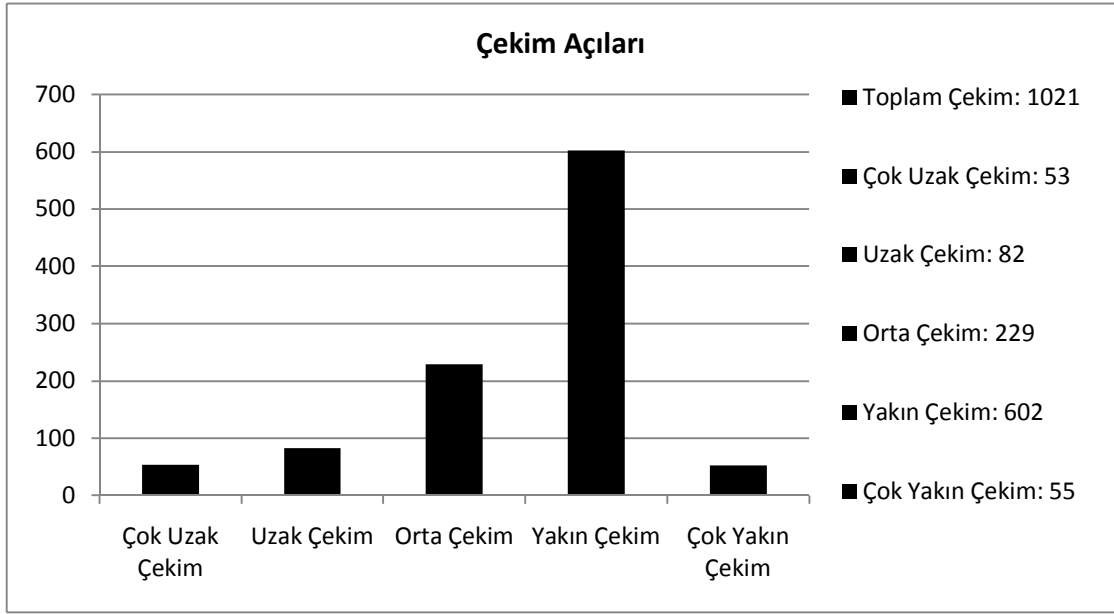
Filmde, Ali üzerinden alegorik bir anlatım sergilenir. Metaforik anlatımın özel bir çeşidi olan alegori, filmde hasta insanlar üzerinden kurulur. Konuşamayan Ali, Kıbrıs ve Kıbrıs halkının suskunluğu yansıtır. Onunla ilgili herkes bir şeyler söyler, tüm doktorlar farklı reçeteler uygular ama o susmak zorunda kalır. Temel'in bir türlü içinden atamadığı kötü anıları, bağırsaklarındaki problemle sembolize edilir. Ali'nin hastalığına

farklı reçeteler veren doktorlar ise, Kıbrıs'a dışarıdan müdahale eden çeşitli kesimleri temsil eder. Savaş zamanında askerlerin ölümüne neden olup cezalandırılan çamurun bir kısmı askeri bölgenin içindeyken bir bölümü de dışarıda kalır. Ancak çamurun iyileştirici etkisine inanan insanlar inatla askeri alandaki çamuru kullanmak istemektedir. Tüm hastalar yüzeydeki çamuru kullanırken Ali'nin kuyunun içindeki çamuru kullanması, Kıbrıs konusunda çözümün yüzeysel çabalar yerine daha derinlerde aranmasına yapılan göndermedir.

Filmde simgesel anlatıma örnek bir diğer mekânda, Türklerin ve Rumların atık sularının temizlenerek içme suyuna dönüştürüldüğü arıtma tesisi. Temel'in buraya gösterdiği önemin sebebi ise tesiste gerçekleşen eylemin taşıdığı yan anlamlardan kaynaklanır. Türk ve Rum erkeklerden alınan spermlerin de burada saklanması, Temel'in arıtma tesisine yüklediği barışçıl anlamların sonucudur. Yönetmen diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de ironiye başvurur. Konuşamayan Ali'nin Temel tarafından yapılan heykelinin elinde mikrofon vardır. Filmdeki diğer başlıca karşıtlıklar: doğum-ölüm, savaş-barış ve hastalık-sağlık olarak gösterilebilir.

3.2.3.3.4. Kurgusal Değerlendirme





- Çamur, ele alınan üç film içerisinde çekim sayısı en az olan filmidir. Ayrıca Filler ve Çimen, Tabutta Rövaşata filmlerinin ortalama çekim uzunlukları 6 saniye iken, Çamur'da 9 saniyedir. Bu artışta çekim sayısının azlığı etkili olmuştur. Çekim uzunluklarına bakıldığında, 1 dakikanın üzerinde çekim hiç yoktur. Ayrıca 30 saniye ile 1 dakika arasındaki çekim sayısı ise yalnızca 4 tür. Bu verilerden de anlaşılacağı gibi, ortalama çekim uzunluğunu artıran zaman aralığı, 5 ila 20 saniye arasındaki çekim sayısındaki fazlalıktır.

- Yönetmenin filmlerinde ağırlıkta olan yakın çekim bu filmde de etkisini göstermektedir. Ayrıca orta çekimlerin yakın çekimlere oranı üç film içinde en yüksek seviyededir. Çok uzak çekimleri genellikle zamansal geçişlerde kullanılan, gökyüzü çekimleri teşkil eder.
- Tabutta Rövaşata'ya benzer şekilde, grafiklerde yer alan tüm geçişler kullanılmıştır. Zincirleme geçiş genellikle zamansal geçişlerde ve iki durum arasındaki bağlantı kurmada kullanılmıştır. Ali ablası ve Halil ile Temel'in lokantasında yemek esnasında bayıldıktan sonra zamansal geçiş, iki farklı deniz görüntüsünün zincirleme geçiş ile bağlanmasıyla sağlanır. Başka bir örnekte ise, Ali, Halil ile çamur etrafındaki çitlerin yerini değiştirirken açı değişmeden zincirleme geçişlerle farklı konumları birleştirilir. Aynı yöntem Temel'in denizden heykelleri çıkarırken kamera açısı değişmeden heykellerin çıkarılış aşamaları arasında zincirleme geçişlerle sağlanır. Ayrıca, filmde zamansal ve mekânsal geçişler genellikle gökyüzü, bulut, yağmur, güneş ve çamurun genel görüntüleri arasındaki zincirleme geçişlerle gösterilir.
- Flash, geriye dönüşlerde ve az da olsa zamansal geçişlerde kullanılmıştır. Bu geçişte, Temel tuz almaya gittiğinde, boğuşan köpeklerin dökülen kanlarından flash ile önceden öldürdüğü insanların kanlarına geçiş yapılması örnek gösterilebilir. Kararma-açılma ise, sekanslar arasındaki geçişlerde uygulanmıştır. Bu tür geçiş Tabutta Rövaşata'da çok fazla kullanılmış fakat Filler ve Çimen'de hiç kullanılmamıştır. Flash ile geçişin zamansal geçiş olarak kullanıldığı sahne en sondadır. Temel, çamura götürdüğü mafyadan kaçmak isterken vurulur ve bir sonraki sahnede Temel'in mezarında görürüz Ayşe'yi.
- Kesme, film boyunca en fazla kullanılan geçiş yöntemidir. Bazı sahnelerde bu geçiş vurgu açısından daha etkileyici olmuştur. Temel, Kybele heykelinin başını mafyaya vereceğini söyleyerek, adamları çamurlara götürür. Heykel yerine öldürdüğü Rumların iskeletini açar. Yönetmen iskeletlerin önce genel daha sonra yakın çekimlerini kesme ile birleştirerek vurgu yapar.
- Televizyon simgesi, yönetmenin diğer filmlerinde olduğu kadar yoğun olmasa da bilgi verici ve yönlendirici işlevine devam eder. Bu sahnelerden bir tanesinde, Ali kantinde Kıbrıs ile ilgili haberi izlerken elindeki feneri açıp kapattığı görülür. Bu, Kıbrıs'ın barışına tutulan ışığı simgeler. Fenerin mekânsal geçiş unsuru olarak kullanıldığı da görülmektedir. Akşam koğuştaki ışıklar

söndürüldüğünde, Ali elindeki feneri yakıp söndürmektedir. Feneri yaktığında Ali'nin kuyuda olduğunu görülür. Fener ışığı bir nevi geçiş unsuru olmuştur.

- Öyküde devamlılığı sağlama, yine izleyiciye düşmektedir. Ayşe Temel ile konuşması sırasında telefonu çalar. Arayanın kim olduğunu izleyici anlayamaz. Bir sonraki sahnede Halil ile aynı odadadır Ayşe. Arayanın Halil olduğu bu şekilde anlaşılır.
- Halil ile mafya, çamurda buluştukları sahnede ne konuştukları bilinmez fakat buluşmalarının ardından adamlar Ali'nin evine gider. İki görüntünün art arda verilmesinden, Halil'in heykele ulaşacakları kişinin Ali olduğunu söylediği anlaşılır.
- Öyküde tamamlamanın yapıldığı en belirgin bölüm ise son sahnedir. Ayşe'nin yanında iki çocuk vardır. Kendi imkânlarıyla hamile kalmaya çalışan Ayşe'nin bunu başardığı ve ikiz çocuk sahibi olduğu görülmektedir. Çıkartılan mesaja göre; Kıbrıs halkı da tıpkı Ayşe gibi kendi sorunlarını kendisi çözecektir.

Derviş Zaim, kurgu ile simgesel anlatımı birleştirerek derin anlamları içinde barındıran bir film oluşturmuştur. Komutanın 30 yıldır iki tarafta yaşayan insanların burnu bile kanamadan huzur içinde yaşadığını belirtmesinin ardından yere düşüp bayılan Ali, hiçbir şeyin bitmediğini hala etkilerinin devam ettiğini gösterir. Çözümü ise Ayşe'nin ikiz çocukları simgeler. Barış içinde yan yana yaşamayı öğrenmek...

SONUÇ

Bütün diller gibi, görüntü dili, sinema dili de öğrenilmek ister. Sinema izleyicilerinin çoğu bu dili öğrenmek gerektiğini bilmezler; daha doğrusu çocukluklarından beri karşı karşıya geldikleri bu dili bildiklerini sanırlar (Özön 2008, 16). Yirminci yüzyıl başlarında Griffith'in temelini attığı klasik anlatı dili günümüze kadar sinemaya yön vermiştir. Bu süreç zarfında klasik anlatı dili sabit kalmamış sürekli değişip gelişse de, belli kalıpların dışına çıkmamıştır. Kurgunun anlatı yapısına etkisi klasik anlatının temelini oluşturur. Canlı bir varlık olan dil, toplumsal hareketlere tepki verip yeniliklere uyum sağlar. Sinema dilinde de bu geçerli olup, günümüze kadar birçok olaydan etkilenip değişiklikler göstermiştir. Sinemanın uzun bir süre tek dili olan klasik anlatı, Rus yönetmenlerle değişip gelişir. Griffith'in kurguyu etkin biçimde kullandığı dönemin ardından Rus yönetmenler öykünün şekillenmesinde büyük rol oynayan kurguyu daha ileri bir seviyeye taşıyarak öyküde çatışmalar yaratmış ve bu çatışmalardan yeni anlamlar çıkarma yoluna gitmiştir. Toplumsal olaylardan etkilenen sinemada, 1945 sonrası Andre Bazin ile "gerçek" bir dil oluşur. Bazin, gerçekliği görüntüleri olduğu gibi yansıtılması ile sağlanacağı düşüncesini savunur. Ayrıca İtalyan yönetmenler ile başlayan kendi filminin yapımcılığını üstlenme durumu sinemada yeni bir döneme kapı açar. Şirket baskısından kurtulmaya başlayan sinema, daha özgün eserler vermeye başlar. Bu düşüncenin etkisi birçok akımın doğmasına zemin hazırlar ve sinemanın tekdüzelikten kurtulup bağımsızlaşmasına öncülük eder. Buradan da anlaşılacağı gibi sinema dilinin değişken olması, bu dili öğrenmemiz gerektiği görüşünü haklı çıkarmıştır. Bağımsız sinema dilinin öğrenilmesi, çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur.

Dünya sinemasındaki bağımsızlık hareketi, ülkemize geç ulaşacaktır. 1990'lı yıllarla birlikte Türk sinemasında geleneksel yapımcıların yok olmaya başlaması, daha özgür bir sinemanın kapılarını aralamıştır. Bu bağlamda, Dünya sinemasında ve Türk sinemasında bağımsızlık hareketlerinin oluşum ve gelişimine değinilmiştir. Bağımsız hareket etmeye başlayan yönetmenler, ekonomik bağımsızlıklarını da düşük bütçeli, risk primi az filmler çekerek kazanmışlardır. Bağımsız yönetmenler bütçelerini, kişisel birikimleri, festival ödülleri, Kültür Bakanlığı fonları, ve sponsor desteği ile oluşturur. Bağımsız sinemanın esas sacayağını ise ekonomik bağımsızlığın yanında, sinemayı zanaat, yaşamı idame ettirecek bir iş olarak görmeden kendini ifade etme derdiyle

ortaya çıkan kişilerin varlığı oluşturuyordu (Onaran; Vardar 2005, 7). Ayrıca günümüzde teknolojik olanakların gelişmesiyle film yapım maliyetleri eskiye oranla çok daha düşük seviyelere inmiş, daha uygun şartlarda üretim olanakları elde edilmiştir. 90'lı yıllara kadar sinemalarda izlenme ihtimali dışında çok fazla seçeneği olmayan filmler, günümüzde sinema, televizyon, kablolu televizyon, internet, VCD, DVD gibi pek çok izlenme seçeneğine kavuşması çekilen filmlerin izlenme olasılığı da artırmıştır. Bu alternatifler genç yönetmen adaylarını daha fazla cesaretlendirmiştir. İmkânların bu denli artması, bağımsız yönetmen ve eserlerin hızlı bir şekilde çoğalmasına olanak sağlamıştır. Bu hızlı artış ile birlikte bağımsız yönetmenlerin sinema sanatını icra edişlerindeki farklılıklar daha belirgin bir şekilde gün yüzüne çıktığı görülür. Bu yönetmenler her ne kadar “bağımsız” olarak bir gruba dahil edilseler de bağımsızlıklarını filmlerine aktarım şekillerinin farklı olması sebebiyle, çalışmada birden fazla yönetmen incelenmiştir. Çalışma kapsamında sinema dili farklı üç bağımsız yönetmen incelenmiştir. Ayrıca bu yönetmenlerin sinema anlayışlarının oluşmasında etkili olan akım, yönetmen ve düşünce adamlarına değinilmiştir. Bağımsız filmleri klasik anlatılı filmlerden ayıran temel öge, “kurgu” dur. Klasik anlatılı filmlerde kurgu aracılığıyla oluşturulan devamlılık, özdeşleşme ve bunun sonucunda rahatlama bağımsız yönetmenlerin kabul etmediği bir anlayıştır. Bu kapsamda, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim’in dokuz filmi, öyküyü oluşturma aşamalarında kurguyu kullanım şekilleri açısından ele alınmıştır. Yönetmenlerin üçer filmi ayrıntılı bir biçimde incelenerek öykülerindeki kurgusal farklılıkları ortaya konmuştur. Dokuz filmin, çekim sayısı, çekim açıları ve geçiş yöntemleri 27 ayrı grafikte ayrıntılı biçimde gösterilerek, yönetmenler arasındaki farklar daha açık şekilde ortaya konulmuştur.

Zeki Demirkubuz, filmlerinde genellikle devamlılığı diyaloglar ile sağladığı görülür. Demirkubuz’un kurguda devamlılığa önem vermediği, olayları açıklamadığı, böyle bir derdinin de olmadığı görülmüştür. Demirkubuz, kurgusal kopukluklarla izleyiciyi rahatsız etme amacındadır. Yönetmenin ele alınan 3 filmin çekim sayıları 400 ila 700 arasında olup, OÇU’ları ise 14 ila 23 saniye arasındadır. İki veriden yola çıkarak yönetmenin filmlerinin, klasik anlatının biçimsel kalıplarına uymadığı rahatlıkla söylenebilir. Ayrıca geçiş yöntemi olarak, Üçüncü Sayfa’daki iki flahs göz ardı edilirse sadece kesmenin kullanılması, yukarıdaki savunulan düşünceyi desteklemektedir. Yönetmenin kurgunun etkisini insanları rahatsız edecek biçimde kullandığı,

filmlerinden örnekler verilerek yansıtılmıştır. Bu rahatsız edici sahneler; Masumiyet'te, Yusuf'u sokağa çıktığında sürekli takip eden hareketli kameranın sıçramalı görüntüleri, Üçüncü Sayfa'da Meryem ile İsa'nın diyalogu esnasında Meryem'in dudaklarının bir süre sonra hareket etmeyip iç ses olarak konuşmanın devam ettiği görüntülerde, Yazgı'da ise, filmin en önemli bölümü olan Musa'nın hapisanede geçirdiği 5 yıl ve ona atılan iftiradan kurtuluş bölümünün sadece diyaloglarda geçtiği sahneler örnek verilerek açıklanmıştır. Ayrıca, kapıların ve ışıkların kapanıp açılmasıyla yapılan geçişler, yönetmenin filmlerinde kullandığı ortak zamansal ve mekânsal geçişlere örnek gösterilmiştir.

Nuri Bilge Ceylan'ın, diyaloglardan ziyade görüntülere önem verdiği, uzun planlarıyla gerçekliği olduğu gibi yansıttığı görülür. Bu gerçekliği Kasaba'da hayatın durağanlığında, Mayıs Sıkıntısı'nda uzun uzun doğa görüntülerinde, Uzak'ta ise Yusuf'un köyden ayrılışını 3 dakikadan fazla süren kesintisiz çekimiyle yansıtmıştır. Grafiklerden yola çıkılarak, yönetmenin üç filminde uzun çekimlerin fazlaca kullanıldığı belirtilmiştir. Bu bağlamda, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı çekim sayısı ve açısı bakımından daha yakın özelliklere sahip oldukları ortaya konmuştur. Her iki filmde, çekim uzunlukları bakımında 1 ila 5 saniye arası çekim birinci sıradadır. Uzak'ta ise 10 ila 20 saniye arasındaki çekimlerin birinci sırada olması, iki filmde farkını ortaya koyar. Nitekim bu fark filmleri OÇU'larına da açık şekilde yansımıştır. Kasabanın OÇU'su 14, Mayıs Sıkıntısı'nın 24 saniye iken, Uzak'ın ise 39 saniyedir. Üç filmin çekim sayıları 259 ila 517 arasındadır. Bu göstergeler ışığında yönetmenin daha çok uzun planlarla gösterme çabası taşıdığı belirtilmiştir.

Derviş Zaim, diğer iki yönetmenden daha farklı bir anlayışta, daha genel politik sorunları ele alır. Zaim, toplumsal sorun teşkil eden konularının yanında simgelere dayalı metaforik anlatımıyla dikkat çekmektedir. Tabutta Rövaşata'da sokakta yaşayan kimsesizleri, Filler ve Çimen'de devletin içindeki çıkar hesaplaşmalarının altında ezilen halkı, Çamur'da ise geçmişte yaşanmış toplumsal bir sorunun kişiler üstünde bıraktığı etkiyi, filmlerinin anlaşılmasını neredeyse imkânsız hale getiren metaforik anlatımıyla yansıttığı açıklanmıştır. Ele alınan Üç filmin çekim sayıları, 1021 ila 1524 arasında değişmektedir. OÇU'ları ise 6 ila 9 saniye arasındadır. Ayrıca kesme haricinde diğer geçiş yöntemleri, değişen oranlarda yönetmenin üç filminde de mevcuttur. Bu üç unsura bakıldığında Derviş Zaim'in filmlerinin biçimsel açıdan geleneksel anlatıya yakın

olduğu söylenebilir. Ayrıca yukarıda belirtilen veriler ışığında yönetmenin, Demirkubuz ve Ceylan anlatısından farklı olduğu görölmektedir. Zaim sineması bu veriler ışığında geleneksel anlatıya benzese de, kurgu ve simgesel anlatım sayesinde, kendine özgü bir anlatı oluşturduğu belirtilmiştir. Sıçramalı kurgusu, simgesel anlatımı, öykü ile zıt duygular içeren müzikleri ile Zaim, farklı bir üslup geliştirmiştir. Bu yönüyle diğer iki yönetmenden ayrılır. Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan'ın aralarında farklar olsa da genel olarak Andre Bazin'in gerçekçilik anlayışına uygun eserler verdiği anlaşılmaktadır. Her iki yönetmenin filmlerinde, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga'sının izlerinin olduğu görölmektedir. Filmlerinin düşünsel boyutu her yerde ve her zaman geçerli olduğu için, aslında, hem Nuri Bilge Ceylan hem de Zeki Demirkubuz filmleri çapraz başvuru olarak Fransız Yeni Dalga'sına (Demirkubuz 2005, 16) yatkın olduğu görölmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün; Türk Sineması Üzerine Yazılar, İmge Kitabevi, Ankara 1994.
- Abisel, Nilgün; Popüler Sinema ve Türler, Alan Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Abisel, Nilgün; Sessiz Sinema, BYYO Yayınları, Ankara 1989.
- Açar, Mehmet; “Eleştiriler- Ucuz Roman”, Popüler Sinema Dergisi, Sayı 8, Mayıs 1995.
- Adanır, Oğuz; Sinemada Anlam ve Anlatım, Kitle Yayınları, 2. Basım, Ankara 1994.
- Akbulut Hasan; Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Bağlam Yayınları, İstanbul 2005.
- Andrew J. Dudley; Sinema Kuramları (Çev.: İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2007.
- Arijon, Daniel; Film Dilinin Grameri 3, Es Yayınları (Çev.:Yalçın Demir), N. Arnheim, Rudolf; “Film ve Gerçeklik”, (Çev.: Erol Mutlu), Sinema Kuramları, (Der.: Seçil Büker; Oğuz Onaran), Dost Yayınevi, Ankara 1985.
- Baudrillard, Jean; Tam ekran, (Çev.: Bahadır Gülmez), Yapı Kredi Kültür Yayıncılık, İstanbul 2004.
- Bazin, Andre; Sinema Nedir, (Çev.: İbrahim Şener), Sistem Yayıncılık, İstanbul 1993.
- Bazin, Andre; Çağdaş Sinemanın Sorunları, (Çev.: Nijat Özön), Bilgi Yayınevi, Ankara 1966.
- Bazin, André; “Fotoğraf Görüntüsünün Varlıkbilimi”, (Çev.: Nijat Özön), Sinema Kuramları, (Der.: Seçil Büker); Oğuz Onaran, Dost Yayınevi, Ankara 1985.
- Belkaya, Gülümser; Film Çözümlemede Temel Yaklaşımlar, Der Yayınları, İstanbul 2001.
- Berger, Arthur Asa; Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri, (Çev.: Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul 1993.
- Bonitzer, Pascal; Kör Alan ve Dekadrajlar, (Çev.: İzzet Yaşar), Metis Yayınları, İstanbul 2006.
- Bordwell, David; “Yoğunlaştırılmış Devamlılık Kurgusu: Çağdaş Amerikan Sinemasında Görsel Üslup”, (Çev.: Y. Gürhan Topçu), Sinema Tarih/Kuram/Eleştiri, (Der.: Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu), Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınevi, Ankara 2008.
- Brown, Blain; Sinematografi Kuram ve Uygulama, (Çev.: Selçuk Taylaner), Hil Yayın, İstanbul 2005.

- Büker, Seçil; Sinemada Anlam Yaratma, İmge Kitabevi, Ankara 1991.
- Büker, Seçil; Onaran, Oğuz; Sinema Kuramları, Dost Kitabevi, Ankara 1985.
- Büker, Seçil; Sinema Dili Üzerine Yazılar, Dost Kitabevi, Ankara 1985.
- Ceylan, Nuri Bilge; Kasaba, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2004.
- Ceylan, Nuri Bilge; Uzak, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2007.
- Ceylan, Nuri Bilge; İklimler, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2009
- Coşkun, Esin; Dünya Sinemasında Akımlar, İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2003.
- Deleuze, Gilles; “Sinema ve Düşünce”, (Çev.: Metin Gönen), Elie Faure: Sinema Sanatı, (Der.: Metin Gönen), Es Yayınları, İstanbul 2006.
- Demirkubuz, Zeki; Kader, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.
- Dmytryk, Edward; Sinemada Kurgu, Afa Sinema Yayınları, İstanbul 1993.
- Dmytryk, Edward; Sinemada Yönetmenlik, 1. Basım, İz düşünüm Sinema Yayınları, İstanbul 2003.
- Küçük Kurt, Ahmet Gürata, Vadi yayınları, Ankara 2004.
- Eisenstein, Sergey M; Film Biçimi, (Çev.: Nijat Özön), Payel Yayınları, İstanbul 1985.
- Eisenstein, Sergey M; Sinema Sanatı, (Çev.: Nilgün Şarman), Payel Yayınları, İstanbul 1993.
- Eisenstein, Sergey; Sinema Dersleri, (Çev.: Engin Ayça), Agora Kitaplığı, İstanbul 2006.
- Erus, Zeynep Çetin; Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar, Es Yayınları, İstanbul 2005.
- Faure, Elie; “Sine-Plastik”, (Çev.:Metin Gönen), Elie Faure: Sinema Sanatı, (Der.: Metin Gönen), Es Yayınları, İstanbul 2006.
- Fung, Anthony Y.H.; “Medya Ekonomisinin Politikası ve Medya Politikasının Ekonomisi: Kısa Bir Bakış”, (Çev.: Levent Yaylagül), Kitle İletişiminin Ekonomi Politikası, (Derleyen: Levent Yaylagül), Dalbaz Yayıncılık, Ankara 2006.
- Godard, Jean Luc; Godard Godard’ı Anlatıyor, (Çev.: Aykut Derman), Metis Yayınları, İstanbul 1991.
- Gönen, Metin, “Elie Faure; Bir Şair-Filozof”, Elie Faure: Sinema Sanatı, (Der.: Metin Gönen), Es Yayınları, İstanbul 2006.
- Gönen, Metin; “Hollywood Sineması ve Özdeşleşme”, Sekans Dergisi, Ocak-Şubat 2007, s. 28-43.
- Gönen, Metin; Paradoksal Sanat Sinema, Versus Kitap, İstanbul 2008.

- Henderson, Brian; “İki Tür Film Kuramı”, (Çev.: Nilgün ağabeyssel), Sinema Kuramları, (Der.: Seçil Büker; Oğuz Onaran), Dost Yayınevi, Ankara 1985.
- Kafalı, Nadi; Televizyon Yapımlarında Teknik ve Kuramsal Temeller”, 2. Baskı, Ankara 2000.
- Kaliç, Sabri; Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi, Hil Yayınları, İstanbul 1992.
- Kieslowski, Krzysztof; Kieslowski Kieslowski’yi Anlatıyor, Afa Sinema, İstanbul 1997.
- Kılıç, Levent; Görüntü Estetiği, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.
- Kieslowski, Krzysztof; “Gerçeğin Dramaturjisi”, (Çev.:Deniz Güney), Sekans Dergisi, Sayı 10, Eylül-Ekim-Kasım-Aralık 2007, s. 40-43.
- Koncavar, Ayşe; “Akira Kurosawa'nın Sineması”, 25.Kare, Sayı 26, Ocak-Mart 1999, s. 59-65.
- Kracauer, Siegfried; “Temel Kavramlar”, (Çev.: Erol Mutlu), Sinema Kuramları, (Der.: Seçil Büker; Oğuz Onaran), Dost Yayınevi, Ankara 1985.
- Lotman, M.Yuri; Sinema Estetiğinin Sorunları, (Çev.: Oğuz Özgül), Öteki Yayınları, Ankara 1999.
- Macelli, Joseph; Sinemanın Beş Temel Ögesi, (Çev.: Hakan Gür), İstanbul 2001.
- Monaco, James; Bir Film Nasıl Okunur, 1.Baskı, İstanbul 2002.
- Murch, Walter; Göz Kırparken, Ar Sanat (Çev.: İbrahim Canıklıgil), İstanbul 2005.
- Onaran, Alim Şerif; Sinemaya Giriş, Filiz Kitabevi, İstanbul 1989
- Onaran, Alim Şerif; Sessiz Sinema Tarihi, Kitle Yayınları, Ankara 1994.
- Onaran, Alim Şerif; Bülent Vardar; 20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması, Beta Basım Yayım, İstanbul 2005.
- Oktuğ, Melis; Sinemada Anlatı; Senaryo, Galata Yayınları, İstanbul 2008.
- Öngören, M. Tali; Senaryo ve Yapım, III. Kitap, Alan Yayınları, İstanbul 1993.
- Özön, Nijat; Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi, Hil Yayınları, İstanbul 1981.
- Özön, Nijat; 100 Soruda Sinema Sanatı”, Gerçek Yayınları, İstanbul 1984.
- Özön, Nijat; Sinema Sanatına Giriş, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008.
- Petrić, Vlada; Dziga Vertov: Sinemada Konstruktivizm, (Çev.: Güzin Yamaner), Öteki Yayınevi, Ankara 2000.
- Pay, Ayşe; Yönetmen Sineması Derviş Zaim, Küre Yayınları, İstanbul 2009.
- Pay, Ayşe; Yönetmen Sineması Nuri Bilge Ceylan, Küre Yayınları, İstanbul 2009.
- Pöstecki, Nigar; 1990 Sonrası Türk Sineması, Es Yayınları, İstanbul 2005.

- Pösteği, Nigar; Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması, Es Yayınları, İstanbul 2005.
- Pudovkin, Vsevolod I.; Sinemanın Temel İlkeleri, (Çev.: Nijat Özön), Bilgi Yayınevi, 2. Basım, Ankara 1995.
- Rotha, Paul; Sinemanın Öyküsü, (Çev.: İbrahim Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul 2000.
- Sokolov, Aleksey; Sinema ve Televizyonda Görüntü Kurgusu, (Çev.: Semir Aslanyürek), Agora Kitaplığı, İstanbul 2007.
- Soydan, Murat; Liberal Düşünce ve Sinan Çetin Sineması, Laçın Yayınları, Kayseri 2009.
- Soydan, Murat; Türk Filmlerini Yönetenler-1, Laçın Yayınları, Kayseri 2009.
- Soydan, Murat; Sinema Anlatı ve Analiz, Laçın Yayınları, Kayseri 2009.
- Süalp, Z. Tül Akbal; Zaman Mekan Kuram ve Sinema, Bağlam Yayınları, İstanbul 2004.
- Şahiner, Rıfat; Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı Bozumu, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul 2008.
- Tarkovski, Andrey; Mühürlenmiş Zaman, (Çev.: Füsün Ant), Afa Yayıncılık, İstanbul 2000.
- Topçu, Aslıhan Doğan; Derviş Zaim Sineması, De Ki Basım Yayım, Ankara 2010.
- Gönen, Metin; Paradoksal Sanat Sinema, Can Matbaacılık, İstanbul 2008.
- Topçu, Y. Gürhan; Sinemada Yeni Yönelimler: Dogma 95 Örneği ve Anlatı Yapısının İncelenmesi, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.
- Topçu, Y. Gürhan; Hollywood'a Yeniden Bakmak, De Ki Basım Yayım, Ankara 2010.
- Wollen, Peter; Sinemada Göstergeler ve Anlam, (Çev.: Zafer Aracagök, Bülent Doğan), Metis Yayınları, İstanbul 2004.
- <http://asinema.wordpress.com/2007/07/17/1990-sonrasi-turk-sinemasi-ve-turkiyede-bagimsiz-sinema-1bolum.2008>
- www.yenisafak.com.tr/kultursanat/?t=11.01.2008
- (<http://www.istegenc.com.tr/content/sinema/article.asp?lngArticleID=4326.2009>).
- www.lokomotifkamera.com/zekdemyazgts.html.2009
- www.tosunnecip.com/3104807.2009
- www.sanatlog.com/sanat/eisenstein-sinemasi-uzerine-bir-deneme.2009
- <http://www.filmcenter.boun.edu.tr/Links/Sinefil.2009>

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : İshak AYVAZ
Doğum Yeri ve Tarihi : Akçaabat/Trabzon 17-05-1981
Mezun Olduğu
Okullar ve Bölümler : Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-
Sinema ve TV Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı
(2011)
Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV
(2005)
Akçaabat Lisesi (1996)

İrtibat Bilgileri

Adres: Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi
Tel : (0352) 437 52 61 / 36160
Email : ishakayvaz@hotmail.com